

Trabajo Final Master

Performances, Estudios visuales, museos y activaciones



Performance de "La Ribot", reinterpretada por un miembro de La Ribot Ensemble

José Luis Abajo Izquierdo

Curso 2022/23

Tutor del TFM: Miguel Ángel García Hernández

UNED

Máster Universitario en investigación en Historia del Arte



Resumen:

Desde la lectura de Mirzoeff¹ entendemos Cultura como algo cambiante y dinámico, un conjunto de prácticas, instituciones y discursos que dan forma a la manera que tenemos de entender y construir las imágenes visuales contemporáneas, sus usos y apropiaciones. Del mismo modo, podemos abordar la restauración y la "activación" de las obras de arte vivas o performances desde la perspectiva de los Estudios visuales, relacionándolos con las teorías de la restauración de obras de arte de otras disciplinas más clásicas, encontrando con la finalidad de encontrar así varios paralelismos y también puntos de contacto muy alejados entre las teorías.

En todos los casos, se trata de preservar y conservar el patrimonio artístico para su acceso y disfrute futuro. Sin embargo, en el caso de las obras de arte performáticas, la naturaleza efímera, conceptual y no objetual de estas obras plantea desafíos adicionales en cuanto a cómo abordar su preservación y conservación, quién, cómo y porqué decide la actuación correcta.

Para todos estos procesos, es muy importante el uso de la documentación y el archivo como herramientas fundamentales en el proceso de restauración. Sin embargo, en el caso de las obras de arte performáticas, la documentación y el archivo también juegan un papel importante en la "activación" o reinterpretación de las obras.

También vamos a ver la importancia de la participación del artista en el proceso de restauración, tanto en el caso de las obras de arte clásicas, como en el caso de las performances.

En este trabajo se analizan métodos como la apropiación, la metaperformance, la reformance, la temporalidad múltiple, el archivo y la anahistoria, así como la importancia de la documentación y la entrevista con los artistas. También el uso de la aplicación de técnicas de registro 3D en la conservación y activación de estas obras.

Además, se mencionan algunos autores y obras importantes relacionadas con los Estudios visuales, la performance y su relación con la política, la historia, la tecnología, la memoria, el archivo, la documentación, la reposición, la temporalidad, la participación, la acción, la comunicación, la interacción, la mediación, la materialidad, la subjetividad, la inmaterialidad, la realidad, la ficción, la estética, la ética, la ontología, la epistemología, la semiótica y la filosofía.

¹ Mirzoeff, N. (2003) *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona. Paidós.

Las teorías de restauración más clásicas y no desarrolladas para las artes vivas entran en debate con otras más específicas sobre las performances.

Autores: Viollet-le-Duc², Althöfer³, Brandi⁴, Riegl⁵ y Schinzel⁶, el Documento de Nara sobre autenticidad de 1994 y cómo podría ser interpretado en relación con estas teorías y la importancia de los dispositivos para su realización.

² **Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc** (1814-1879) Arquitecto, historiador y teórico francés.

- Restauración basada en investigación histórica y arqueológica.
- Posibilidad de incorporar elementos nuevos si son necesarios.
- Consideración de la arquitectura como un arte.
- Relación entre forma y función en la restauración.

³ **Heinz Althöfer** (1925-2018) conservador y restaurador de arte alemán. Padre de la teoría de la restauración del arte moderno y contemporáneo.

- Clasificó el arte contemporáneo en tres áreas para la restauración: Obras de arte tradicional. Obras que requieren nuevos materiales y técnicas. -Obras que deben ser examinadas ideológicamente antes de ser restauradas.
- Publicó artículos importantes sobre restauración de arte moderno y contemporáneo.

⁴ **Cesare Brandi** (1906-1988) crítico de arte y teórico italiano.

- Proceso Reversible
- Restauración debe ser reversible.
- Preservación de autenticidad y valor cultural.
- Proceso Integral
- Cubre todas las fases de vida de una obra.
- Desde creación hasta conservación y exhibición.
- Integridad vs. Integración
- Integridad: Preservación de autenticidad.
- Integración: Adaptación a necesidades y expectativas actuales.

⁵ **Alois Riegl** (1858-1905) historiador del arte y arqueólogo austriaco.

- Fundador del método histórico-cultural en Austria y Alemania.
- Valor Cultural y Artístico:
- Restauración debe preservar el valor cultural y artístico.
- No se centra en devolver a la apariencia original.
- Integridad y Autenticidad
- Enfoque en mantener la integridad y autenticidad.
- Respeto por la historia y evolución de la obra de arte.
- Influencia Duradera
- Sus ideas han influido en la conservación y restauración contemporáneas.

⁶ **Hiltrud Schinzel** (1946) restauradora alemana discípula de Althöfer .

- Enfoque en el Espectador
- Considera la perspectiva del espectador en la restauración del arte contemporáneo.
- Mantenimiento o Actualización
- Plantea la pregunta de si se debe mantener el material como parte de la historia del arte o actualizar la obra constantemente.
- Bipolaridad Material y de Contenido
- Destaca la bipolaridad entre la materialidad y el contenido espiritual en el arte contemporáneo.
- Tres Ámbitos de Reflexión
- Intencionalidad del arte contemporáneo y sus contradicciones.
- El problema del original y la multiplicidad y la reversibilidad como justificación de la restauración.
- Relación entre Materialidad y Contenido
- Señala la estrecha relación entre la materialidad y el contenido de la obra de arte.
- Tendencia en el Arte Contemporáneo, destacando la despersonalización y la importancia de superficies y acabados perfectos en lugar del toque personal del artista.

Abstract:

From Mirzoeff's reading, we understand Visual Culture as something changing and dynamic, a set of practices, institutions, and discourses that shape the way we understand and construct contemporary visual images, their uses, and appropriations. Similarly, we can approach the restoration and "activation" of live artworks or performances from the perspective of Visual Studies, relating them to theories of art restoration from other more classical disciplines, aiming to find various parallels and also distant points of contact between the theories.

In all cases, the goal is to preserve and conserve artistic heritage for future access and enjoyment. However, in the case of performative artworks, the ephemeral, conceptual, and non-objectual nature of these works poses additional challenges regarding how to approach their preservation and conservation, who decides the correct performance, and why.

For all these processes, the use of documentation and archives is crucial as fundamental tools in the restoration process. However, in the case of performative artworks, documentation and archives also play a significant role in the "activation" or reinterpretation of the works.

We will also explore the importance of the artist's involvement in the restoration process, both for classical artworks and performances.

This work analyzes methods such as appropriation, metaperformance, reformance, multiple temporality, archive, and anahistory, as well as the importance of documentation and interviews with artists. It also considers the application of 3D recording techniques in the conservation and activation of these works.

Additionally, the paper mentions some important authors and works related to Visual Studies, performance, and their relationship with politics, history, technology, memory, archive, documentation, replacement, temporality, participation, action, communication, interaction, mediation, materiality, subjectivity, immateriality, reality, fiction, aesthetics, ethics, ontology, epistemology, semiotics, and philosophy.

The more classical restoration theories not developed for live arts enter into debate with more specific ones about performances. Authors such as Viollet-le-Duc, Althöfer, Brandi, Riegl, and Schinzel are discussed, as well as the Nara Document on Authenticity from 1994 and how it could be interpreted in relation to these theories and the importance of devices for their realization

Performances, Estudios visuales, museos y activaciones

Introducción	6
Objetivos	7
Metodología	9
El estado de la cuestión	10
Dentro de los Museos	10
Desde las Leyes	16
1. Arte y no Arte	27
1.1 De la anarquía al museo	28
1.2 Del Museo a la eternidad	29
1.3 El ostracismo en stand by y la contramemoria	32
1.4 La voluntad del artista	35
2. Dispositivos y Poder	40
2.1 Piedra con Piedra, Performance con dispositivos	42
2.2 Resucitando performances a golpe de LIKE'S	48
2.3 Consensuar las lagunas. Del Unicum al Kunstwollen	53
3. Teorías de la restauración/activación	56
3.1 Viollet-le-Duc, Althöfer, Brandi, Riegl, Schinzel	57
3.2 Memoria de la experiencia estética y cultural	59
4. Estrategias de activación	63
4.1 Temporalidades múltiples	63
4.2 Apropiacionismo, Meta-performance, Reformance	66
4.3 Activación, recreación, representación, repetición	68
4.4 Tipologías Performáticas	69
5. Aspectos físicos y aspectos no tangibles de una performance	70
5.1 Fuentes primarias	70
5.2 Fuentes secundarias	75
6. Conclusión	76
6.1 Anahistoria	76
Bibliografía	79

Introducción

Para analizar una performance desde la perspectiva de los Estudios visuales podemos tener en cuenta diversos aspectos que influyen en su significado, como las prácticas de mirada, la participación del espectador y la relación entre la obra y su entorno o las interpretaciones y recepciones pasadas y presentes.

Si se trata de reactivar la performance y la toma de decisiones que esto conlleva, se cuestionan las jerarquías tradicionales en la práctica de la restauración, desafiando la idea de que solo ciertas obras de arte merecen ser preservadas y restauradas. Esto implica una apertura a la diversidad de formas artísticas y una atención a las obras de arte que han sido históricamente marginadas o excluidas de los cánones dominantes.

Para la investigación se han tenido en cuenta los siguientes puntos:

- **Análisis contextual:** Se analiza el contexto histórico, social, cultural y político en el que se enmarca una obra de arte. Esto implica investigar el período en el que se creó la obra, las influencias artísticas y las circunstancias que rodearon su producción y recepción.
- **Teorías de recepción:** Se examinan las diferentes formas en que los espectadores han interactuado con la obra a lo largo del tiempo. Se considera cómo las interpretaciones y respuestas han evolucionado y cómo estas pueden influir en la toma de decisiones durante la restauración.
- **Estudios de materialidad:** Se estudian los materiales, técnicas y procesos utilizados en la creación de la obra. Esto implica comprender los aspectos técnicos y físicos de la obra, su conservación y los posibles desafíos en la restauración.
- **Teorías de la conservación:** Se utilizan enfoques y principios de conservación para evaluar y abordar los problemas de deterioro, estabilidad y conservación preventiva de las obras de arte.
- **Enfoque interdisciplinar:** Los Estudios visuales fomentan un enfoque interdisciplinar, lo que significa colaborar con expertos en diferentes campos, como la historia del arte, la conservación, la antropología, la sociología, entre otros. Esto permite una comprensión más completa de la obra y su contexto.

Objetivos

El objetivo de la investigación se adentra en un terreno confuso y apasionante: la conservación de las performances artísticas. A través de la convergencia de los Estudios visuales, las teorías de la restauración, la importancia de los museos y el respaldo legal, esta investigación aspira a trazar una hoja de ruta integral para preservar arte performático.

El objetivo general de este estudio es ofrecer un análisis profundo sobre el papel esencial de la documentación en la conservación de las performances. Al mismo tiempo, se explorarán los matices que conectan estas formas artísticas con el patrimonio cultural, así como su reconocimiento y protección a través de leyes y normativas.

Objetivos específicos:

- Contextualización en el espacio museístico:

La importancia vital de los museos como custodios del patrimonio cultural. Se explorará cómo las performances, a pesar de su naturaleza efímera, encuentran un hogar en los museos como forma de arte digna de conservación. Se examina cómo los museos, a través de las activaciones, se convierten en lugares donde las performances pueden vivir en un diálogo constante con el público y la historia.

- Marcos legales y reconocimiento cultural:

La significativa influencia de las leyes y regulaciones en la preservación de las artes vivas. Se explorarán las leyes que legitiman la conservación de performances y cómo estas expresiones artísticas adquieren legitimidad cultural y legal en el contexto de nuestro patrimonio inmaterial.

- Cruce entre Estudios visuales y teorías de la restauración:

Se realizan análisis que conectan los campos de los Estudios visuales y las teorías de la restauración. Se explorará cómo estas disciplinas pueden informarse mutuamente para abordar los desafíos únicos de la conservación de performances, particularmente en relación con su dimensión visual y su efímera naturaleza.

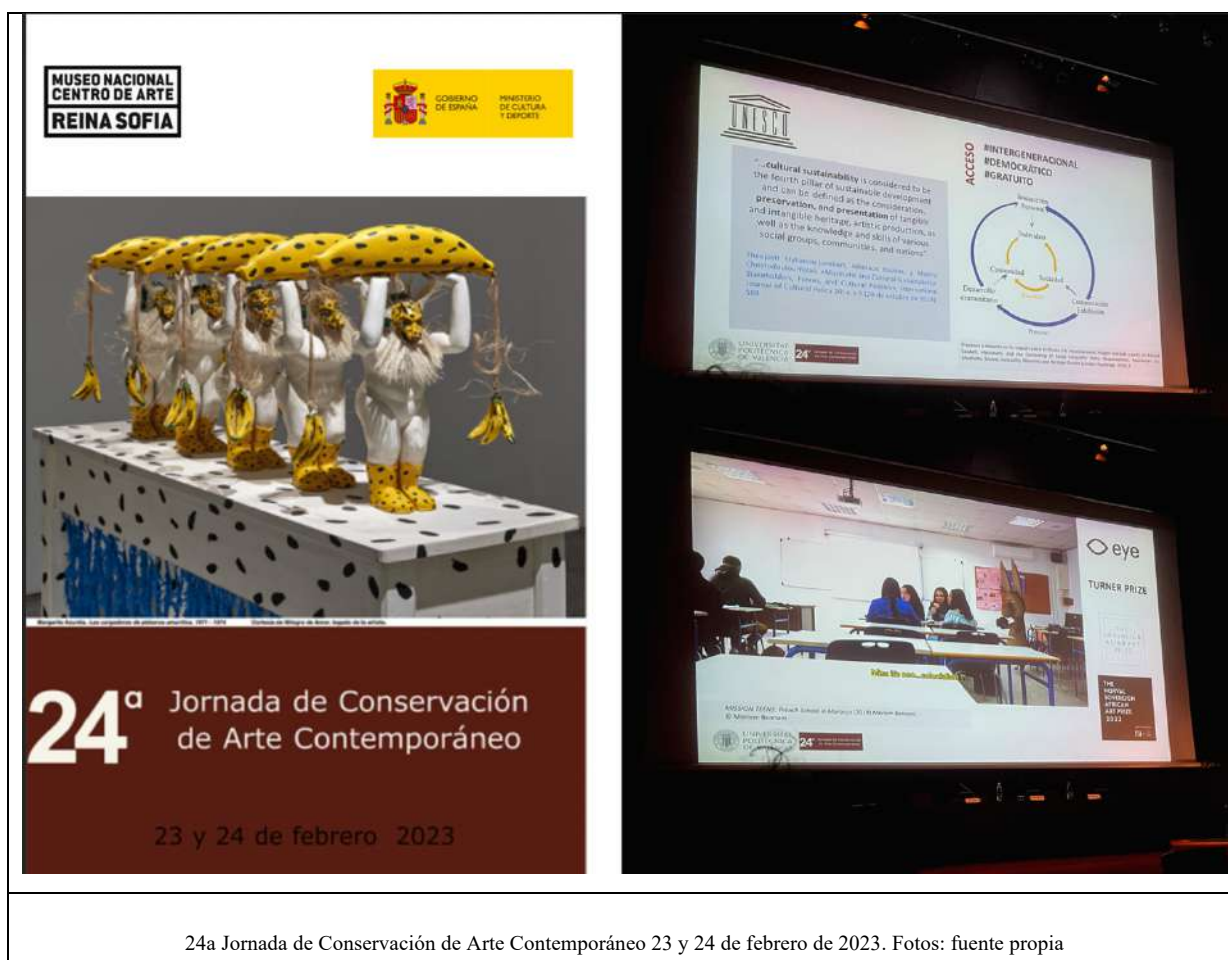
- Desarrollo de un Modelo Integral de Conservación, “Anahistoria”:

Al desarrollar un modelo práctico y aplicable para la conservación de performances se busca diseñar un marco que aborde las complejidades de documentación, preservación y presentación en los museos, manteniendo la integridad de la obra y su intención original.

- Colaboración y sinergia:

Se promoverá la colaboración entre artistas, conservadores, museos y legisladores como un enfoque clave para garantizar la preservación y la comprensión adecuada de las performances artísticas. Se examinará cómo esta colaboración puede traducirse en esfuerzos más efectivos para preservar la autenticidad y la riqueza cultural de las artes vivas.

La culminación de esta investigación aspira a construir un enfoque sólido y holístico, un paradigma en la conservación de performances. A través de la integración de museos, leyes y perspectivas interdisciplinarias, se pretende trazar un camino donde las performances puedan ser apreciadas en toda su vitalidad y complejidad. Esta investigación no solo busca conservar un momento fugaz de creatividad, sino también enriquecer la comprensión y la conexión entre el arte, la cultura y la sociedad en constante evolución.



24a Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo 23 y 24 de febrero de 2023. Fotos: fuente propia

Metodología

Para la elaboración de la presente investigación se han empleado varias metodologías complementarias:

1. Revisión documental. Búsqueda de información bibliográfica y web para obtener ideas y conclusiones expuestas en el presente trabajo. Los temas generales de búsqueda van desde los principales autores sobre Estudios visuales, filosofía contemporánea, teorías clásicas y modernas de la restauración de obras artísticas, documentos internacionales de actas de congresos, artículos científicos y encuentros de museos y autores específicos que, no estando en los anteriores grupos, han abordado desde su trabajo tangencialmente la misma investigación.
2. Entrevistas, de realización propia en el apartado 6. “Anahistoria”
3. Revisión de estudios de caso.

Se localizaron fuentes bibliográficas de diversas áreas, como historia del arte y teoría del arte, incluyendo monografías, entrevistas de artistas, catálogos de exposiciones, actas de congresos y artículos científicos relacionados con la conservación de arte contemporáneo. La información recopilada se analizó y se organizó para crear un discurso coherente con la estructura del trabajo.

Se utilizaron monografías de historia del arte y teoría del arte para comprender la evolución artística y ontológica de la performance. A partir de las conclusiones obtenidas, se intentó integrar la performance en la conservación de obras de arte transitorias, recurriendo a actas de congresos y artículos científicos. Además, se elaboró un modelo de documentación específico para la performance artística, basado en información de modelos de documentación para obras de arte contemporáneo.

Finalmente, se analizaron entrevistas de artistas para entender sus perspectivas sobre la metodología de conservación más adecuada para sus obras y cómo se relaciona con la comprensión de la intención

El estado de la cuestión

En general, se puede decir que el estado actual de la cuestión sobre la activación de las performances es un tema complejo y en constante evolución, con una variedad de teorías y enfoques en juego, y que la documentación y la consideración de las intenciones originales del artista son fundamentales en este proceso, no existiendo aún ningún criterio internacional unificado, por lo que en este trabajo se aporta, en la parte final, una herramienta nueva de activación.

Dentro de los Museos

El texto de Jorge Luis Marzo⁷ en 1996 resalta cómo la performance fue marginada en la escena artística española de los años 80 y 90, dominada por prácticas pictóricas e instalaciones. En la década de los 90, hubo intentos iniciales de introducir la performance en museos, como el Museo Reina Sofía. Sin embargo, la performance se consideraba desmaterializada y no se incorporaba de forma permanente a las colecciones. En ese período, se comenzaron a recuperar figuras históricas del conceptualismo local, lo que sentó las bases para la performance en España. Durante los años 2000, más museos de arte contemporáneo surgieron, pero el coleccionismo institucional no estaba particularmente interesado en la performance. En los últimos diez años, las instituciones comenzaron a considerar cómo coleccionar performances, tanto en forma material como a través de partituras o instrucciones. Este proceso de institucionalización se relaciona con la centralidad creciente de la performance y la danza en el arte internacional y el mercado global de arte. En España, la normalización de la performance en instituciones públicas es resultado de la reescritura de los relatos del arte reciente y la reconceptualización de las instituciones culturales.

Algunos museos y centros de arte contemporáneo en España que incluyen performances en sus programas son el Museo Reina Sofía en Madrid, el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, el MACBA en Barcelona y el Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M) en Madrid. Algunos de estos museos también albergan archivos y documentos relacionados con performances históricas, y ocasionalmente organizan eventos y exposiciones basadas en la "activación" de estas obras. Es importante resaltar que la "activación" de performances puede abarcar desde la simple

⁷ Marzo, J. L. (1996) *La performance en los 80: entre la mirra, el incienso, las fallas y algunas reacciones*. En Sin número. Arte de Acción. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

reproducción de una performance histórica hasta una reinterpretación significativa de la obra original, y ello dependerá de la política y enfoque de cada museo, como el Museo Reina Sofía en Madrid, que ha incluido varias performances históricas en su programación. No obstante, es imperativo resaltar que la activación o reinterpretación de performances históricas es un tópico que suscita controversia, y resulta fundamental abordar con cuidado los aspectos éticos y estéticos previos a la ejecución de proyectos de esta índole.

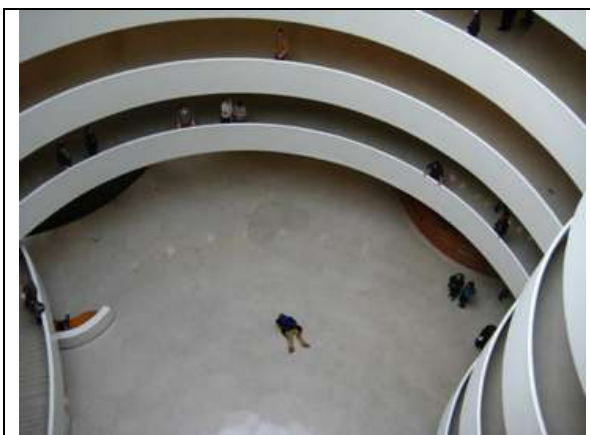
En distintas partes del mundo, diversas instituciones y museos han adoptado prácticas de "activación" o reinterpretación de performances artísticas, en contraposición a la restauración tradicional imposible de realizar en las artes vivas.

A modo de ejemplo, encontramos museos e instituciones como: Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), El Museo de Arte Contemporáneo de Zúrich (Museo Zúrich), El Museo de Arte Contemporáneo de Hamburgo (Hamburger Bahnhof), El Museo de Arte Contemporáneo de Chicago (MCA), IETM (Red Internacional de Artes Escénicas Contemporáneas), Laboratoire Agit'Art de Dakar, CA2M de Madrid, INCCA (International Network for the Conservation of Contemporary Art), Red Collecting the Performative (dirigida por la TATE y la Cultural Heritage Agency, Países Bajos, Ámsterdam), TATE, Publicación sobre la Estrategia para la Conservación de Obras de Arte basadas en la Interpretación en la Tate, The Getty Conservation Institution de Los Ángeles, Netherlands Media Art Institute de Holanda.

Mención aparte para el gran trabajo colectivo de **L'Internationale**: Moderna galerija (MG+MSUM, Ljubljana, Eslovenia), Museo Reina Sofía (Madrid, España), MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (España), Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (M HKA, Amberes, Bélgica), Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (Varsovia, Polonia), SALT (Estambul y Ankara, Turquía), Van Abbemuseum (VAM, Eindhoven, Países Bajos).

Algunos artistas trabajando desde dentro de los museos:

Tino Sehgal, trabaja principalmente en la "activación" de performances en el circuito museístico y de bienales por medio de la interacción directa con el público.



El beso, Tino Sehgal en el Museo Guggenheim de Nueva York.
Foto: Tino Sehgal

Marina Abramović, cuyo trabajo ha sido reinterpretado bajo su dirección en varias ocasiones en diferentes museos e instituciones ha "activado" performances de otros artistas como Joseph Beuys.



Como explicar cuadros a una liebre muerta, Marina Abramović (2005), *Seven Easy Pieces*. Foto: Marina Abramović

Lois Weaver, “activa”, desde un estilo más participativo, performances históricas y su reinterpretación por parte de artistas contemporáneos.



Long Table, sobre Arte Vivo y Feminismo. Lois Weaver , Agencia de desarrollo de arte en vivo . Foto: Lois Weaver

Esta pieza es un foro público abierto y experimental que es un híbrido entre performance, instalación, mesa redonda, discusión, cena, y fiesta, diseñado para facilitar el diálogo a través de la reunión de personas con intereses comunes.

Xavier Le Roy, cuyo trabajo radica en la "activación" de performances mediante la interacción directa con el público.



Retrospectiva de Xavier Le Roy, Barcelona, 2012.
Foto: Lluís Bover © Fundación Antonio Tapies

En palabras de Xavier le Roy, “una reinterpretación de las actuaciones y sus narrativas subyacentes fueron un intento de mostrar cómo el arte no es unilateral, las historias no son individuales y las existencias no son inmutables”.

La Ribot, desde la danza y la performance trabaja con la repetición de performances a lo largo de los años. Explorando temas de identidad, género y la relación entre el arte y la vida, desafiando la idea de que cada actuación en vivo es única e irrepetible. Su enfoque en la repetición cuestiona las nociones tradicionales de la efímera naturaleza de la performance y plantea preguntas sobre la autoría y la originalidad en el arte contemporáneo.



LaBOLA, de La Ribot, interpretada en el Museo del Prado por miembros de La Robot Esamble. Foto: Galería Max Estrella

Los conceptos sobre archivo, activación y coleccionismo de artes vivas son cuestionados por La Ribot en la conversación con Laura Hinojosa⁸ : “El Museo Reina Sofía es el primer y único museo que cuenta con una pieza distinguida. Eso es excepcional porque no habrá otro. En el caso *S líquido*, lo podrían realizar otras personas, pero yo prefiero que lo hagan los que han estado cerca de mí, porque tiene que ver con esa noción. Mi cuerpo: soy original. Anna Williams es original. Ruth Childs es original. Todos los que pudieran hacerlo también serían originales. ¿Cómo conservar el vivo original? ¿Cómo hacer de eso un archivo? ¿Qué es un archivo? ¿Por qué lo archivamos? ¿Qué es la escritura coreográfica? El archivo de lo que hago son los bailarines, performers y extras. Es decir, son todos los cuerpos con los que trabajo. El archivo más poderoso es el que actúa y el que persiste a través de la memoria. Es energía y concentración. Anna Williams y Ruth Childs han trabajado conmigo; por lo tanto, me es natural e instintivo que sean los archivos, como yo soy el archivo.

Lo que vive, muere; es efímero. Entonces, ¿cómo preservar ese archivo? Es una cuestión que no está resuelta. A pesar de que *S líquido* pertenece al Museo y el Museo es el 'distinguido propietario', la cuestión no está resuelta. La adquisición abre esta pregunta. Me gustaría dar valor a los cuerpos danzantes. Esta es mi reivindicación de la danza.”

⁸ Zielinska, J. (2022) *Performing collections*. L'internationale

En resumen, la activación de performances artísticas ha encontrado eco en diversos museos y centros de arte a nivel mundial, desafiando enfoques más tradicionales de restauración. En España, aunque es difícil trazar una lista precisa de museos que adoptan esta práctica, se observa una tendencia en instituciones como el Museo Reina Sofía. No obstante, resulta crucial recordar que cada enfoque de activación puede variar y se debe considerar en detalle tanto la dimensión ética como estética de esta práctica antes de su implementación.



En el seminario internacional, *Coleccionar el presente*, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, exploró cómo las prácticas artísticas performativas se integran en colecciones y en contextos institucionales. Se reflexionó sobre la imposibilidad de conservar, documentar o reproducir performances, según la teórica Peggy Phelan⁹. Los debates examinaron las implicaciones de coleccionar arte en el presente, reuniendo perspectivas teóricas, prácticas y éticas. Conferencias y eventos con artistas, comisarios e investigadores analizaron el trabajo con obras performativas, abordando temas como la preservación de lo vivo, el archivo como herramienta histórica y el museo como medio para reactivar estas prácticas. Se presenta "*Performing Collections*"¹⁰, una publicación digital que explora la experiencia de coleccionar performance en instituciones de arte, organizada en tres partes: ensayos sobre el tema, estudios de casos y un glosario.

⁹ Peggy Phelan en su ensayo *Unmarked. The Politics of Performance* [Sin marca. La política de la performance, 1993] afirma que "La única vida de la performance es el presente. La performance no puede ser conservada, registrada o documentada, sino que participa de la circulación de representaciones

¹⁰ Zielinska, J. (2022) *Performing collections*. L'internationale



Desde las Leyes

La preservación del patrimonio inmaterial. Leyes Nacionales, Internacionales, y otros de valor jurídico.

La performance como bien inmaterial y su posible protección legal.

Históricamente se han considerado los bienes culturales, que eran únicamente objetos, pero ahora comienzan a valorarse las actividades y manifestaciones artísticas e históricas. A pesar de que todos los bienes culturales tienen un componente simbólico intangible y una profunda interconexión entre lo material y lo inmaterial, la distinción entre ambos radica en su forma externa y se refleja en enfoques jurídicos diferenciados para su protección.

El origen del patrimonio inmaterial es un proceso largo que se remonta a los estudios etnográficos y antropológicos, que emergieron como disciplinas científicas a fines del siglo XIX. A pesar de este interés temprano, el reconocimiento legal del patrimonio inmaterial no se estableció de manera significativa durante gran parte del siglo XX.

Recientemente, la valoración creciente de la sociedad hacia el patrimonio inmaterial ha llevado a su inclusión en el ámbito jurídico, tanto a nivel internacional como interno. En este contexto, se destacan las contribuciones de la Comisión Franceschini en Italia en la década de 1970 y la perspectiva amplia propuesta por el iuspublicista Giannini¹¹, quienes han abogado por considerar como patrimonio histórico todo aquello que refleje la historia de la civilización.

En conjunto, el proceso de reconocimiento legal del patrimonio inmaterial se ha desarrollado en dos frentes: a través de instrumentos internacionales y en las legislaciones nacionales.

La preservación de bienes culturales materiales se centra en su conservación física y ubicación original, mientras que los bienes inmateriales requieren acciones de salvaguardia para proteger las prácticas y comunidades que los generan, fomentando su evolución y transmisión generacional. Aunque los bienes inmateriales también poseen un contexto espacial, la comunidad portadora y su dinamismo compartido son aspectos fundamentales.

El carácter transversal de las performances nos lleva a poder incluir como bien inmaterial a la performance, estudiándose en cada caso específico, no como un axioma general al género artístico, en cualquiera de los 9 apartados descritos en el artículo 2 del Título 1 de Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial:

Artículo 2. Concepto de patrimonio cultural inmaterial.

Tendrán la consideración de bienes del patrimonio cultural inmaterial los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos, reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural, y en particular:

¹¹ Giannini, M.S. (1976) *I beni culturali*. Padova. CEDAM.

- a) Tradiciones y expresiones orales, incluidas las modalidades y particularidades lingüísticas como vehículo del patrimonio cultural inmaterial; así como la toponimia tradicional como instrumento para la concreción de la denominación geográfica de los territorios;*
- b) artes del espectáculo;*
- c) usos sociales, rituales y actos festivos;*
- d) conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo;*
- e) técnicas artesanales tradicionales;*
- f) gastronomía, elaboraciones culinarias y alimentación;*
- g) aprovechamientos específicos de los paisajes naturales;*
- h) formas de socialización colectiva y organizaciones;*
- i) manifestaciones sonoras, música y danza tradicional.*

La relación entre el patrimonio inmaterial, los Estudios visuales y las performances se teje en un entramado de expresiones culturales y creativas que capturan la esencia de la identidad de una comunidad. El patrimonio inmaterial, un tesoro de prácticas, tradiciones y conocimientos transmitidos a través de generaciones, puede encontrar resonancia en las performances y viceversa.

Ambas esferas, el patrimonio inmaterial y las performances, están enraizadas en contextos culturales específicos. Las performances pueden surgir como respuestas a cuestiones culturales, sociales o políticas y pueden incluir expresiones que ya forman parte del patrimonio inmaterial, como danzas tradicionales o rituales ceremoniales. Aquí, los Estudios visuales desentrañan cómo estas performances se insertan en el tapiz cultural más amplio, sirviendo como vehículos de narrativas culturales profundamente arraigadas.

La transmisión intergeneracional es un elemento esencial en ambas áreas. Tanto el patrimonio inmaterial como las performances son legados que pasan de una generación a otra, llevando consigo técnicas, conocimientos y el espíritu de la tradición. En esta línea, los Estudios visuales pueden investigar cómo se realiza esta transmisión, cómo se mantienen las autenticidades y cómo la ejecución de las performances evoluciona con el tiempo, manteniéndose fieles a sus fundamentos mientras se adaptan a la contemporaneidad.

En un mundo en constante cambio, tanto el patrimonio inmaterial como las performances enfrentan la necesidad de adaptarse. Las performances, en particular, pueden ser una forma vital

de preservar y revitalizar tradiciones en peligro. Aquí, los Estudios visuales pueden explorar cómo estas actuaciones se adaptan a nuevos contextos culturales y cómo logran mantener su esencia en medio de la evolución.

Además, el patrimonio inmaterial y las performances son vehículos para explorar identidades, tanto culturales como personales. Las performances pueden abordar cuestiones de género, etnia, orientación sexual y más, siendo plataformas de expresión y reflexión. Los Estudios visuales entran en juego al analizar cómo estas exploraciones se visualizan y se comunican a través de las performances.

Por lo tanto, los Estudios visuales se erigen como una lente a través de la cual podemos comprender la intersección entre el patrimonio inmaterial, las performances y la cultura en su conjunto. Al examinar cómo estas formas de expresión se entrelazan, comunican significados y contribuyen a la construcción de identidades, los Estudios visuales nos brindan una visión más profunda de la riqueza cultural y creativa de la humanidad.

La lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad¹², la componen:

Desde el 2023, La Trashumancia, El Soplado Artesanal de Vidrio, y anterior a 2023; Toque Manual de Campanas. La Maderada, Los Caballos del Vino. La Cerámica de Puebla, Talavera de la Reina y El Puente del arzobispo. Técnica Constructiva Tradicional de la Piedra Seca. Tamborradas, Rituales de Toque de Tambor. Espacio Cultural de la Fiesta de las Fallas Valencianas. Fiestas del Fuego del Solsticio de Verano del Pirineo. Fiesta de los Patios de Córdoba. Fiesta de "la Mare de Déu de la Salut" de Algemés.

Si realizamos el proceso inverso analizando los B.I.C Inmateriales desde la perspectiva performática nos encontramos con las siguientes posibles interpretaciones:

1. Toque Manual de Campanas: Esta tradición implica un aspecto sonoro y visual importante. Los Estudios visuales pueden analizar cómo la forma en que las campanas son tocadas se integra en la atmósfera visual y auditiva de una comunidad. Además, las performances de tocar campanas pueden ser estudiadas desde una perspectiva visual y sonora, investigando la técnica y el simbolismo detrás de esta acción.

¹² Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial.

2. La Maderada: Al igual que con el toque de campanas, la maderada tiene un componente sonoro y visual. Las performances relacionadas con la maderada, como los rituales de golpear troncos, pueden ser analizadas desde cómo se realizan visualmente y cómo se comunican culturalmente.

3. Los Caballos del Vino: Esta tradición involucra caballos adornados de manera elaborada. Las performances visuales de los caballos, con su indumentaria y decoraciones, pueden ser exploradas desde una perspectiva de estudios visuales, considerando cómo estas actuaciones visuales comunican significados culturales.

4. La Cerámica de Puebla, Talavera de la Reina y El Puente del arzobispo: Aunque la cerámica no es una performance en sí misma, los estudios visuales pueden examinar cómo estas obras cerámicas se crean y cómo se relacionan con la cultura y la identidad. Las técnicas de fabricación y los patrones visuales pueden ser analizados en detalle.

5. Técnica Constructiva Tradicional de la Piedra Seca: Aunque esta técnica es una expresión arquitectónica, su ejecución puede considerarse una forma de performance. Los Estudios visuales pueden examinar cómo esta técnica se realiza visualmente y cómo se conecta con el entorno cultural y natural.

6. Tamboradas, Rituales de Toque de Tambor: Las tamboradas son claramente una forma de performance sonora y visual. Los estudios visuales pueden explorar cómo los rituales de toque de tambor se realizan visualmente, cómo se integran en el entorno y cómo se transmiten culturalmente.

7. Espacio Cultural de la Fiesta de las Fallas Valencianas: Las Fallas son una expresión artística que involucra enormes estructuras visuales y creativas. Los estudios visuales pueden analizar cómo se diseñan y construyen estas fallas, y cómo se integran en la celebración cultural.

8. Fiestas del Fuego del Solsticio de Verano del Pirineo: Estas festividades implican fuegos y luces, lo que tiene una dimensión visual importante. Las performances de estas festividades, que a menudo incluyen danzas y procesiones, pueden ser analizadas desde cómo se realizan visualmente y cómo se relacionan con la cultura local.

9. Fiesta de los Patios de Córdoba: Los patios adornados son una forma visual de expresión en esta fiesta. Los estudios visuales pueden explorar cómo se diseñan y decoran estos patios y cómo reflejan la identidad cultural.

10. Fiesta de "la Mare de Déu de la Salut" de Algemesí: Al ser una fiesta, implica diversas formas de performances culturales y visuales. Los estudios visuales pueden investigar cómo se llevan a cabo las diferentes actuaciones y cómo se integran en la festividad.

Estos son solo algunos ejemplos de cómo las tradiciones del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en España se relacionan con los Estudios visuales y las performances. Cada una de estas expresiones culturales puede ser analizada desde múltiples perspectivas, considerando su dimensión visual, su significado cultural y su papel en la construcción de la identidad de la comunidad.

Estos parámetros de análisis, compartidos por performances actuales de carácter pueden ser el detonante para su inclusión en el listado del Patrimonio Cultural Inmaterial.

Antecedentes internacionales a la Ley 10/2015:

El impulso clave para el reconocimiento del patrimonio cultural inmaterial proviene principalmente del ámbito del Derecho Internacional, especialmente a través de la acción de la UNESCO, culminando en la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003.

Previo a esta convención, se había preparado el terreno en un proceso relativamente breve, marcado por diversas iniciativas. La falta de atención al patrimonio inmaterial en la Convención de 1972 impulsó una serie de reuniones y declaraciones en los años subsiguientes. La Convención de la UNESCO de Patrimonio Mundial, Cultural y Natural de 1972 se centró en la cultura material, dejando pendiente la valoración legal de las creaciones culturales inmateriales.

La UNESCO y otras iniciativas internacionales desempeñaron un papel crucial. Conferencias en Accra (1975) y Bogotá (1978) resaltaron la diversidad cultural y la necesidad de preservar lenguas, tradiciones orales y artes populares. La Conferencia en México (1982) sistematizó recomendaciones anteriores, enfatizando la inclusión de elementos inmateriales en el patrimonio cultural.

La Conferencia de París (1989) marcó un hito al designar al patrimonio inmaterial como "Cultura tradicional y popular". A lo largo de las décadas siguientes, se realizaron seminarios y debates que llevaron a la adopción del término "patrimonio cultural inmaterial" en 2002.

El proceso culminó con la aprobación de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial en 2003. Además, en ámbitos regionales, como la Carta Cultural Iberoamericana (2006) y resoluciones de las Naciones Unidas (2007), se subrayó la importancia de proteger y promover el patrimonio cultural inmaterial.

En resumen, el reconocimiento legal y la protección del patrimonio cultural inmaterial se desarrollaron a lo largo de décadas a través de la acción de la UNESCO y otros organismos internacionales, culminando en la Convención de 2003 y extendiéndose a nivel regional en múltiples contextos.

La propia **Ley 10/2015, de 26 de mayo**, para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial nos introduce en el continuo proceso de expansión que ha experimentado el concepto de patrimonio cultural a lo largo del último siglo. Inicialmente centrado en aspectos artísticos, históricos y monumentales, este concepto ha evolucionado para abarcar una noción más amplia de la cultura, incorporando nuevos elementos. Esta transformación ha surgido en respuesta a la influencia de la etnología y la antropología, respaldada por una creciente conciencia social acerca de diversas expresiones culturales.

La UNESCO¹³ defiende, a nivel internacional, lo siguiente:

El patrimonio cultural inmaterial incluye prácticas y expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes, como tradiciones orales, artes escénicas, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional.

Con la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, adoptada por la Conferencia General de la Organización en su 32ª reunión, en octubre de 2003 y que entró en vigor el 20 de abril de 2006 se abrió una nueva fase en la protección de este patrimonio. Entre sus objetivos están:

¹³ El texto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. UNESCO en su 32ª reunión, celebrada en París del veintinueve de septiembre al diecisiete de octubre de 2003.

La salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial

El respeto del patrimonio cultural inmaterial de las comunidades, grupos e individuos

La sensibilización en el plano local, nacional e internacional del patrimonio cultural inmaterial

El reconocimiento recíproco del patrimonio cultural inmaterial entre países y la cooperación y asistencia internacionales

La Convención reconoce como elementos del Patrimonio Cultural Inmaterial:

Las tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural material

Las artes del espectáculo

Los usos sociales, rituales y actos festivos

Los conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo

Las técnicas artesanales tradicionales.

Del documento de Nara a la emoción restaurada.

“Valores y autenticidad

- Todos los juicios de valor que se atribuyan a los bienes culturales, así como la credibilidad de las fuentes de información relacionadas pueden variar de una cultura a otra, e incluso dentro de la misma cultura. Por lo tanto, no es posible basar juicios de valores y autenticidad con criterios fijos. Al contrario, el respeto debido a todas las culturas requiere que los bienes patrimoniales se consideren y se juzguen dentro de los contextos culturales a los que pertenecen.

- En consecuencia, resulta de la mayor importancia y urgencia que, dentro de cada cultura, se otorgue reconocimiento a la naturaleza específica de sus valores patrimoniales, y a la credibilidad y veracidad de las fuentes de información relacionadas.

- Dependiendo de la naturaleza del patrimonio cultural, de su contexto cultural, y de su evolución a través del tiempo, los juicios de autenticidad pueden vincularse al valor de una gran variedad de fuentes de información. Algunos de los aspectos de las fuentes pueden ser la forma y el diseño, los materiales y la sustancia, el uso y la función, la tradición y las técnicas, la ubicación y el entorno, así como el espíritu y sentimiento y otros factores internos y externos.

- La utilización de estas fuentes brinda la posibilidad de analizar el patrimonio cultural en sus dimensiones específicas en los planos artístico, técnico, histórico y social.”

El Documento de Nara sobre autenticidad es un texto producido por la UNESCO en 1994, que aborda cuestiones de autenticidad en relación con el patrimonio cultural intangible. Este documento establece un marco para la protección y la promoción del patrimonio cultural intangible, incluyendo prácticas performáticas y otras formas de expresión cultural no material.

Documento de Nara sobre autenticidad (1994)”¹⁴

“Dependiendo de la naturaleza del patrimonio cultural, de su contexto cultural, y de su evolución a través del tiempo, los juicios de autenticidad pueden vincularse al valor de una gran variedad de fuentes de información. Algunos de los aspectos de las fuentes pueden ser la forma y el diseño, los materiales y la sustancia, el uso y la función, la tradición y las técnicas, la ubicación y el entorno, así como el espíritu y sentimiento, y otros factores internos y externos. La utilización de estas fuentes brinda la posibilidad de analizar el patrimonio cultural en sus dimensiones específicas en los planos artístico, técnico, histórico y social.”¹⁵

En otras palabras, se considera auténtico aquello que refleja y mantiene la esencia y la identidad cultural de una comunidad.

El Documento de Nara es considerado una guía importante para la protección y la preservación de las formas de expresión cultural no material, incluyendo la performance art, y ha sido ampliamente citado y utilizado en debates y discusiones sobre la autenticidad y la protección del patrimonio cultural intangible.

Desde estas premisas del Documento de Nara, y en relación con las teorías de la restauración que vamos a analizar más adelante, podemos definir tres corrientes de pensamiento distintas: activación en forma, activación en fondo y activación en órdenes.

¹⁴ El Documento de Nara sobre autenticidad, fue redactado en Nara, Japón, del 1 al 6 de noviembre de 1994, con el apoyo de los 45 participantes en la Conferencia de Nara sobre autenticidad en relación con la Convención del Patrimonio Mundial. Llevada a cabo por invitación de la Agencia para Asuntos Culturales (Gobierno de Japón) y la Prefectura de Nara en cooperación con la UNESCO, ICCROM y el ICOMOS.

¹⁵ Artículo 13 del Documento de Nara sobre autenticidad (1994)

Forma, Fondo y Partitura

Forma:

Brandy y la unidad potencial, que enfatiza en la importancia de la recreación detallada de la obra original y la conservación de la unidad estética e integridad de la obra.

Viollet-le-Duc y la reversibilidad, con la importancia de la documentación detallada de cada paso del proceso de restauración y la utilización de técnicas y materiales que permitan volver a su estado original.

Fondo:

Schinzl con su teoría de la inmaterialidad, que enfatiza en la importancia de la recreación detallada de la experiencia sensorial y emocional que se vivió en la obra original.

Althöfer y la multiplicidad artística, con la importancia de la interpretación creativa de la obra original y valoración de la producción de ideas en el arte.

Riegl y la voluntad artística, con la importancia de la recreación detallada de la intención del artista en la obra original.

Partitura:

Las performances, originalmente únicas, evolucionaron a obras en las que otras personas pueden ejecutarla, permitiendo su recreación. La autenticidad se basa en la intención artística y características específicas en lugar de la pieza única. Esto es similar a la música, donde las interpretaciones en vivo pueden variar, pero siguen siendo la misma obra si se respetan las instrucciones del creador. Las obras de este tipo son duraderas y pueden ser recreadas innumerables veces.

Distintos artistas, como veremos a lo largo de la investigación, elaboran instrucciones a modo de partituras para las futuras activaciones de sus trabajos, como hacen Esther Ferrer, Nieves Correa, Jaime Vallaure, Marina Abramovic, Dora Garcia, La ribot, Otobong Nkanga, Allan Kaprow...



Copia maestra es un ejercicio de mediación performativa del artista Jaime Vallauré donde dialogan el libro *Obra maestra*, de Juan Tallón; la pieza *Equal-Parallel: Guernica-Bengasi* [Iguual-paralelo: Guernica-Bengasi, 1986], de Richard Serra, ubicada en la Sala 102 del Museo Reina Sofía y la performance, como lenguaje y metodología experimental de diálogo con los públicos.

En el proceso performático, Vallauré sigue una partitura interpretativa que varía de un día a otro de la activación de la performance.

Lunes 18 y miércoles 20 de diciembre, 2023

Fotografía: elaboración propia



“*Pièce distinguée N°45* no requiere un equipo escenográfico especial y se extiende en todo el espacio como un mantel extendido en el césped para un picnic improvisado. Una extraña pareja se sienta en una alfombra de terciopelo azul en absoluto silencio. Con cuidado, metódicamente, la mujer pinta primero a su compañero y después a sí misma hasta que cada trazo de ellos mismos queda totalmente cubierto.

Pièce distinguée N°45 es una referencia a los rituales del arte performático y al poder de la pintura, un juego sutil que borra las identidades de los protagonistas.” La Ribot¹⁶

La Ribot, Istituto Svizzero, Roma, 2022

Fotografía: Davide Palmieri

¹⁶ Texto de la Ribot, en El sitio Web de [Max Estrella](#)

1. Arte y no Arte

La vinculación con los Estudios visuales y la efímera y no objetual naturaleza de las obras de arte performáticas plantea retos adicionales en relación con su conservación y preservación. Esto se conecta con los Estudios visuales, que desafían las dicotomías convencionales entre alta y baja cultura, así como entre arte y no arte, al abordar manifestaciones visuales en un sentido amplio.

Las tensiones entre la posibilidad de recrear futuramente piezas performáticas y la integridad artística de la performance como forma genuina y no representacional desencadenan un diálogo acerca de la categorización entre Arte y no Arte.

Sería inaceptable equiparar, por ejemplo, la icónica obra de arte *Guernica* de Picasso con una copia similar en tamaño y técnica. La propia autenticidad y su permanencia en el Museo como un símbolo de alcance global, ofreciendo interpretaciones en constante evolución, establecen una diferenciación sustancial. Aunque el instante de su creación fue singular, esa temporalidad y localización, así como la materialidad que permitió su exhibición y circulación, han trascendido la obra física en sí. Si bien se requiere su conservación y exposición, la esencia fundamental de la obra no reside meramente en su fisicidad.



Con respecto al arte vivo, surge la cuestión: ¿qué estamos conservando? A menos que estemos hablando de la concepción de un ícono cultural, como el *Guernica*, que va más allá de su forma física, mantener el concepto o emoción proveniente de una experiencia cuestiona la propia naturaleza de la performance en sí misma.



Foto Jeff Widene, 5 de junio de 1989, Tiananmen.



Foto Antonio Suárez, 1981 en el Casón del Buen Retiro, la Guardia Civil custodia el *Guernica* de Picasso.

	
<p>Protesta frente al Guernica por la cumbre de la OTAN Madrid 2022</p>	<p>Chen Weiming's, <i>Tank Man</i>, escultura 2022 Park en Yermo, California.</p>

En estos dos ejemplos vemos como la representación visual potencia el mensaje, superando la fuerza intrínseca de la imagen.

El hombre que detuvo los tanques en Tianamen no existe como obra física, aunque las fotografías y las grabaciones se han reproducido en innumerables ocasiones y se han convertido en símbolos de lucha haciéndose físicos en esculturas públicas, como el *Guernica* de Picasso, otro símbolo universal.

1.1 De la anarquía al museo

“Constituir un espacio público, donde hay política, supone transformar los espacios materiales de la circulación de personas y bienes en espacios disensuales, introduciendo en ellos un objeto incongruente, un tema suplementario, una contradicción” Rancière¹⁷

El sistema es absorbente en su totalidad. Si la performance se originó como un acto de desafío a soportes y normativas, la tendencia a politizar, coleccionar, monetizar y manipular las obras de arte performáticas encuentra un ejemplo concreto en museos y galerías. Los artistas crean obras en momentos y lugares específicos, dirigidas a audiencias particulares con mensajes nítidos. Con el tiempo, estas obras, como si fueran fruto de un enfoque duchampiano, pierden su contexto original al ser descontextualizadas y presentadas en exposiciones que exhiben registros, entrevistas, restos de objetos y documentación, elementos susceptibles de ser considerados arte. Los artistas ejercen el papel de etnógrafos de su propia creación, matizado por la intervención museística, que asume el rol no de comisario, sino de documentalista.

¹⁷ Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona. Colección: Contratextos. Coedición: UAB.

Cuando la performance se incorpora al museo como parte de la exhibición, no es una performance al uso. Estas piezas desestabilizan sus propios métodos y especificidad, alterando la colaboración, producción y trabajo. Del mismo modo, cuando un museo se convierte en un espacio de actuación, desestabiliza sus procedimientos económicos y laborales, así como su relación con el entorno. Desde esta perspectiva, se transforman los procedimientos y modos de trabajo, redefiniendo las prácticas de mostrar y coleccionar las artes vivas.

El género artístico en sí también ha evolucionado, manteniendo performances con estructuras fundamentales originalmente performativas, basadas en el lugar, la no repetición, con un número variable de decisiones durante la acción, etc. Paralelamente, los artistas desarrollan trabajos concebidos desde su creación con la intención de perdurar y repetirse, con guiones específicos e instrucciones para su realización. Estas obras trascienden la mera documentación o experiencia pasajera en busca de una perdurabilidad sostenida en el tiempo, lo efímero se hace eterno.

1.2 Del Museo a la eternidad

Las artes vivas que en su origen no pertenecían a los museos, vieron como la introducción de la coreografía contemporánea y la danza conceptual en los espacios de arte institucional a fines de la década de 1990 fue un hecho relevante.

Surgió un repentino "descubrimiento" de diversas "narrativas contemporáneas" en Europa, este fenómeno está vinculado al crecimiento de plataformas de coproducción, redes y festivales de coproducción, así como a la internacionalización de la producción escénica en su totalidad. Estos cambios están conectados con la expansión del espacio cultural europeo compartido y con la circulación de recursos financieros.

Este acontecimiento fue un resultado natural del desarrollo de nuevas prácticas artísticas, que surgieron como consecuencia de las transformaciones previas a la década de 1990, donde las nociones de obra de arte, espacio expositivo y público habían sido redefinidas de manera sistemática, "estos procesos condujeron a la hibridación de las formas, al fenómeno de la condición post-medium en las artes visuales" Rosalind Krauss¹⁸, y al aumento de prácticas que abrieron las instituciones artísticas hacia la performatividad. Bojana Kunst, investigadora de performance, filósofa y dramaturga, destaca en su charla *¿Qué significa tener performance en la*

¹⁸ Krauss, R. (1999) *Viaje por el Mar del Norte: el arte en la era del correo/médium Condición*. Nueva York. Thames & Hudson.

colección? el impacto del internacionalismo tras la caída del Muro de Berlín, redefiniendo la producción e intercambio de prácticas escénicas entre Oriente y Occidente.


La esencia Site-specific de una obra performática se diluye al ingresar al espacio museístico. El público, al adquirir entradas para acceder cómodamente a una cultura domesticada, espera una experiencia libre de peligros al internarse en el museo. El espectáculo está asegurado, acompañado del aura, alejándose así de las intenciones de la mayoría de las performances pre-museísticas.¹⁹

En algunas ocasiones, los intérpretes también presentan Piezas de Museo, adaptando o creando una imagen o pieza que se convierte en otra obra, relacionada directamente con la performance realizada en otro lugar y momento. A la par, desarrollan piezas concebidas exclusivamente para el museo, con un Site-specific ya intrínseco en su presentación pública inaugural. El carácter confortable del espacio museístico, en muchas ocasiones, ocasiona que la obra disminuya parte de la potencia que el artista podría expresar en una obra similar en otro contexto Site-specific, ya que los museos son, en esencia, "no lugares"²⁰ que agregan una aureola curricular a expensas de la vivencia, al controlar gran parte de la performance y dirigir intensamente la mirada del espectador.



¹⁹ Dado que las performances se crean ahora para ser ejecutadas en un contexto museístico, incluso con instrucciones precisas de repetición para extender su duración indefinidamente como obra intacta, el concepto de Site-specific queda en suspenso. Esto plantea interrogantes sobre si estamos hablando de performance o de una representación teatral guionizada, ya que, así como todo lo que realiza un artista no es necesariamente considerado arte, lo mismo ocurre con las performances, no todas se califican como tal.

²⁰ Es discutible atribuir el concepto de “no lugar” a un museo, pero si en definitiva la misma performance en uno u otro museo no cambia, podemos atribuir en ese caso la nologarización al museo. Los no lugares son aquellos espacios que carecen de un significado cultural profundo en sí mismos. En lugar de crear identidad, simplemente facilitan interacciones, representan una forma particular de relación con el espacio en la era de la postmodernidad, ya que son áreas de paso diseñadas para la circulación y el tránsito.



A Chile

Artistas	Adasme, Eliás (1955-)
Edición	2/5 + 1 P.A.
Datación	1979-1980
Descripción física	175 x 113 cm (c/u)
Técnica	Impresión digital sobre papel de algodón
Técnica descriptiva	Registro de Acción de Arte formada por cinco fotografías
Soporte	Papel de algodón
Año de ingreso	2013
Notas	A Chile (1979-1980) es una de las piezas más representativas de la trayectoria artística de Eliás Adasme. Fue mostrada en la Bienal de París de 1982, pero nunca dentro de su país; ya que el artista se exilia a Puerto Rico en 1983, tras varios arrestos y amenazas de muerte por parte del régimen de Pinochet. Pertenece al grupo de artistas que la escritora Nelly Richard agrupó bajo la denominación «Escena de Avanzada», con la cual designaba una serie de prácticas surgidas en...
	Mas
Categoría	Fotografía
	Acción
Objeto	Fotografía
ID/Nº registro	AD08818
Colección actual (2021-)	Episodio 5. Los enemigos de la poesía: resistencias en América Latina
Expuesto en	Edificio Nouvel, Exposición temporal Planta 1 (sala 104.10) - Microgenias e instituciones: Evolución de arte chileno
Colección digital	Colección de arte > Presentación Colección (2021-) > Episodio 5. Los enemigos de la poesía: resistencias en América Latina

Enlace permanente:
<https://adigitaldelreina.museoreinasofia.es/curv/5/22-494>

Exposición relacionada: [NSK del Kapital al Capital. Neue Slowenische Kunst. Un hito de la década final de Yugoslavia](#)

Publicación relacionada: [NSK del Kapital al capital: Neue Slowenische Kunst - un hito de la década final de Yugoslavia - /exposicion/](#)

Ficha de la obra, con énfasis en Técnica descriptiva. Registro de Acción de Arte formada por cinco fotografías

Fuente: MNCARS

La serie *A Chile*, consta de cinco imágenes fotográficas capturadas por Patricia Saavedra y Hernán Parada. En la primera imagen, el artista aparece semidesnudo y con los pies atados, colgando boca abajo en un entorno doméstico, junto a un mapa de Chile de longitud similar a su cuerpo. La segunda imagen muestra al artista en la vía pública, en la misma posición, junto al mismo mapa, suspendidos de un poste con una señal de transporte urbano que dice "Metro Salvador". En la tercera foto, el artista está completamente desnudo frente a un fondo negro abstracto, con el mapa de Chile proyectado en su piel. En la siguiente imagen, el artista está de pie, mirando directamente a la cámara, con la palabra "Chile" tachada y reescrita en su pecho con pintura.

La quinta imagen detalla los lugares públicos, Site-specific, donde se exhibieron las imágenes de las foto-performances y el período de tiempo que estas permanecieron en las calles de Santiago. Frecuentemente, estas imágenes eran arrancadas rápidamente por ciudadanos partidarios del Régimen o por la policía. En conjunto, esta quinta imagen crea un mapa simbólico del sufrimiento, representado a través del cuerpo semidesnudo del artista, ya sea erguido o colgado boca abajo, junto al mapa longitudinal de Chile.

“Hoy en día se habla una y otra vez de la teatralización del museo. De hecho, en nuestro tiempo la gente acude a las inauguraciones de exposiciones de la misma manera que en el pasado asistía a los estrenos de ópera y teatro. Esta teatralización del museo a menudo se critica porque podría verse como una señal de la participación del museo en la industria del entretenimiento contemporáneo. Sin embargo, existe una diferencia crucial entre el espacio de instalación y el espacio teatral. En el teatro, los espectadores permanecen en una posición exterior frente al escenario, pero en el museo, entran en el escenario y se encuentran dentro del espectáculo. Así, el museo contemporáneo hace realidad el sueño modernista que el propio teatro nunca pudo realizar por completo: un teatro en el que no haya una frontera clara entre el escenario y el espacio del público.” Boris Groys²¹

Existe la controversia en torno a la adquisición de performances por parte de los museos y la posibilidad de recrearlas en el futuro. Esta práctica introduce elementos distorsionadores en el lenguaje de la performance, como la ortodoxia de la representación teatral que contamina lo performativo, ya que la performance es presentación antes que representación y que su ejecución por un cuerpo mercenario o interpretativo distinto al del artista podría ser problemático desde una concepción purista de la performance, actuando el museo como territorio cultural seguro, aportándonos una falsa sensación de la cultura libre.

“La restauración debe apuntar al restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte, siempre que sea posible lograrlo sin cometer una falsificación artística o una falsificación histórica, y sin borrar ninguna huella del paso de la obra de arte en el tiempo”²² Cesare Brandi.

1.3 El ostracismo en stand by y la contramemoria

Pero ¿Por qué? unas obras sí y otras no, el ranking de artistas performáticos que están en el olvido, esperando a un nuevo comisario que quiera recuperar unos trabajos que en su día pasaron desapercibidos para la mayoría de la sociedad general y artística.

²¹ Groys, B. (2013) *Entering the Flow: Museum between Archive and Gesamtkunstwerk*, publicación digital [e-flux](#)

²² En esta cita, de la *Teoría del restauro*, Brandi está hablando sobre el objetivo de la restauración de una obra de arte, y sugiere que la restauración debe buscar el restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte sin cometer una falsificación artística o histórica y sin borrar ninguna huella del paso del tiempo.

“la historia ha cambiado de posición respecto del documento: se atribuye como tarea primordial, no el interpretarlo, ni tampoco determinar si es veraz y cual sea su valor expresivo, sino trabajarlo desde el interior y elaborarlo” Foucault²³

Analizando el concepto de acontecimiento en la historiografía de Michel Foucault, destacan dos formas de construir el texto histórico: la tradicional, que enfatiza la continuidad de las grandes unidades históricas, y la propuesta por Foucault, que se centra en descubrir interrupciones subyacentes en dichas unidades. Esta nueva perspectiva implica una transformación epistemológica fundamental al abordar el documento no como memoria, sino como monumento. Foucault revoluciona la relación con el documento, considerándolo una entidad llena de vida y proponiendo trabajar desde su interior.

En este contexto, Foucault introduce el concepto de Acontecimiento como una instancia singular y práctica para el análisis histórico. Este acontecimiento se opone a la visión lineal de la historia y se enfoca en la rareza y originalidad del evento, desafiando la concepción positivista del acontecimiento como un hecho absolutamente pasado. La nueva mirada del acontecimiento busca entender la historia en términos de discontinuidad, pliegues, fisuras y quiebres, representando una ontología del presente.

Foucault propone una contramemoria, centrada en fragmentos existenciales y huellas silenciosas, y aboga por entender las emergencias en función del sujeto y de la verdad. La historia se vuelve una exploración de la multiplicidad de duraciones, donde el historiador debe salir de la prisión de la evolución, la linealidad y la conciencia para situarse en el terreno de la discontinuidad y la ruptura. El desafío consiste en hacer de la historia una contramemoria, una historia de los bordes, sin el peso de la causalidad, pero con el rigor de una "desmultiplicación causal". En este proceso, Foucault propone una red de conceptos, como umbral, ruptura, corte, mutación y transformación, para capturar la discontinuidad histórica. En última instancia, la propuesta de Foucault redefine el papel del historiador como un arqueólogo que busca las discontinuidades en el vasto territorio de la historia.

²³ Foucault, M. (2006) *La arqueología del saber*. Madrid. Siglo XXI

“Hay que separar la historia de la imagen en la que durante mucho tiempo se complació y por medio de la cual encontraba su justificación antropológica: la de una memoria milenaria y colectiva que se ayudaba con documentos materiales para recobrar la lozanía de sus recuerdo” Foucault²⁴

Los peligros de la resurrección o de hacer visible lo oculto pueden ir más allá de la intención del artista y esto no solo pasa con la activación de las artes vivas sino con todo el arte en general. Cuando Goya realizó los frescos en la Quinta del sordo no tenía intención de que acabaran en el Museo del Prado, ni siquiera que nadie los viera. La necesidad personal del artista de no enseñar todo su trabajo es prostituida por el neo-mercado del arte, de los historiadores, comisarios y más recientemente de los divulgadores culturales desde sus atalayas propias²⁵.

	
<p>'Las hijas de Felipe', en el Palacio de la Prensa de Madrid Fuente: Instagram @lashijasdefelipe</p>	<p>Página web de Antonio García Villarán. Fuente www.antonioarciavillaran.es</p>

"La experiencia de la visión en la modernidad industrial, incluida la experiencia estética, es inseparable de una economía de la atención que tiene sus raíces en la producción masiva y la distribución de imágenes". Jonathan Crary²⁶

²⁴ Foucault, M. (2006) *La arqueología del saber*. Madrid. Siglo XXI

²⁵ En Instagram, YouTube y otras redes sociales proliferan abundantes discursos sobre relecturas sencillas de obras de arte muy complejas acompañadas de una cómoda música de piano con suaves movimientos de cámara o con discursos superficialmente hilados. Nunca en la historia del arte ha habido tanta gente juzgando el arte. Desde nombres más prestigiosos como Fernando Castro Florez, a otros más populistas como Antonio García Villarán, pasando por otras como las hijas de Felipe o la gata verde entre otros o los simples reels de los visitantes que emulan las secuencias de Stanley Kubrick grabadas con cámaras de teléfono móvil.

²⁶ Crary, J. (2016) *Técnicas del observador: Vision y modernidad en el siglo XIX*. España. Cendeac.

Atalayas, que sin ningún remordimiento exponen obras inacabadas de artistas al mismo nivel que otras obras maestras con la tranquilidad de que nadie va a abrir ese debate más cuando el autor por ejemplo, Velázquez lleva muerto 364 años y la historia necesita reinventarse continuamente y alimentar las exposiciones blockbuster²⁷ .



Desembalaje de la obra inacabada *Caballo blanco* de Velázquez. En la Galería de las Colecciones Reales, el gran escaparate de Patrimonio Nacional con 650 piezas en su primer montaje. Fuente: Patrimonio Nacional

1.4 La voluntad del artista



Fotograma *la vida de Brian* ,1979, Monty Python's.
Fuente Paramount Picture



foto izq. J. Laurent *Pinturas negras*, de Francisco de Goya
Foto dcha. La obra en la Actualidad en el Museo del Prado.
Fuente: Museo Nacional del Prado

²⁷ El término se deriva de la industria cinematográfica, donde un "blockbuster" se refiere a una película que tiene un gran éxito comercial y atrae a una multitud de espectadores.

En las décadas de 1960 y 1970, los museos comenzaron a depender más de la comercialización y programación de exposiciones de alto impacto para atraer visitantes y aumentar ganancias. Como ejemplo, la exposición de la Gioconda de Leonardo en Washington DC en 1963 y retrospectivas de Van Gogh y Picasso en 1930. El aumento de los costes de mantenimiento de los edificios, programación y personal llevó a una mayor presión financiera en los museos, impulsando la necesidad de exposiciones exitosas. La exposición "Los tesoros de Tutankamón" en 1972 marcó un hito como la más visitada hasta entonces y generó interés diverso, abriendo la puerta al marketing comercial en los museos.

Esta exposición, que recreó la tumba de Tutankamón, fue un éxito tanto en visitas como en ingresos, y se considera un punto de inflexión en la concepción de museos permanentes.

Hay cosas que están bien como están, y actuaciones que van en contra del propio autor de la obra, como hemos visto en otros ejemplos, no es necesario estar muerto para que no se respete la voluntad artística. Si como en la película *La vida de Brian*, donde un ex-leproso pide limosna después de haber sido curado por Jesús sin su consentimiento, generándole peor suerte que la que tenía ya que como leproso se ganaba la vida pidiendo, en el mundo de respetar la voluntad del artista se repiten los milagros gratuitos.

- *Hay algunos que nunca están contentos*- Brian

- *Eso mismo dijo Jesús*- Ex-leproso

Siguiendo con otro ejemplo de construcción de ex-leprosos, podemos analizar la obra de Goya *las Pinturas Negras* realizadas en la Quinta del Sordo.

Entre 1863 y 1873, se encargaron 57 fotografías de *las Pinturas Negras* que aún estaban en las paredes de la Quinta a Laurent. Una característica interesante de estas fotografías es que presentaban una regla graduada de 1 metro de longitud apoyada en el marco de las pinturas, que Laurent superponía durante la toma. Esta regla servía como una escala gráfica para conocer el tamaño real de las pinturas en su estado original.

Con los actuales estudios de restauración, la maqueta de la Quinta del sordo y las fotos de Laurent, podemos interpretar que las pinturas en la sala inferior constituían una obra continua en las paredes originales donde se crearon. Incluso es posible que las Pinturas negras formaran una obra continua y sin interrupciones a lo largo de las cuatro paredes de la habitación. En todo caso, posteriormente fueron enmarcadas o re-enmarcadas con marcos de papel pintado durante la época de Javier y Mariano Goya.

Sin embargo, una vez retiradas y trasladadas a lienzos, con algunas interpretaciones libres de Salvador Martínez Cubells en 1874, se convierten en una colección de obras descontextualizadas.

En el Museo Nacional del Prado, se exhiben mezclando obras de la planta baja y la planta alta, sin seguir la secuencia original.

Una exhibición de una obra que el autor, contando o sin contar los cambios que han sufrido no hubiera aceptado su muestra.

En el arte contemporáneo, incluso con artistas vivos en ocasiones ocurre lo mismo, como las obras que los artistas de manera consciente crean para que se vayan deteriorando ya que de nuevo

desde las palabras de Goya “El tiempo también pinta” no siempre es necesario conservar todo como se creó inicialmente.

Este afán de conservación y de pausa en el tiempo de la obra genera debates como el caso de la obra *Pour Mémoire* de Christian Boltanski en el Museo de Arte Contemporáneo de Burdeos.

Boltanski busca un espacio expositivo distinto a un museo convencional, un espacio único en una escalera de caracol en el museo CAPC. En un pequeño armario de unos cinco metros cuadrados, con paredes blancas enrevesadas, se encuentra esta instalación. A través de una abertura en la puerta, los visitantes pueden ver fotografías de Boltanski, Peter Ibsen y Annette Messager, junto con dibujos y objetos del artista en una vitrina. Este espacio funciona como un inventario ficticio, evocando la labor de un etnólogo de "vidas pequeñas".

Pour Mémoire, refleja las inquietudes de Boltanski sobre la memoria, el olvido y la muerte. La génesis del proyecto fue la idea de utilizar una caja que contenía objetos de una exposición anterior para simular las reservas del museo Boltanski. La colección de recuerdos en *Pour Mémoire* representa tanto momentos reales como ficticios de la infancia de Boltanski.

Además, la obra subraya que cada individuo posee una historia rica, encapsulada en el intervalo entre el año de nacimiento y el de muerte. Aunque la instalación está diseñada para mostrar objetos y fotos, también expone la naturaleza efímera y la transformación de las obras con el tiempo. Anne Cadenet²⁸ menciona que el proyecto plantea cuestiones de conservación, ya que Boltanski rechaza la restauración y la obra misma muestra signos de desgaste y desaparición a lo largo del tiempo.

Este proyecto desafía las principales funciones de un museo: la preservación del patrimonio, la conservación material de objetos y la preservación de la intención del artista. El objetivo del artista era que la noción de olvido y desvanecimiento se manifieste también en una desaparición física.

Anne Cadenet explica: "Estamos registrando cómo desaparece. Cada año tenemos un plan que registra los cambios en la pieza, incluyendo la eliminación planificada de las fotografías". Ella

²⁸ 24ª Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo. Madrid. Museo Centro de Arte Reina Sofía.

À la mémoire de Pour mémoire, de Christian Boltanski: memoria, instalación, documentación, conservación. Manuel Bochaca Arizaga (Musée des Beaux-Arts de Bordeaux) y Anne Cadenet (Musée d'Art Contemporain de Bordeaux)

sugiere que podría ser entretenido, ya que pronto será complicado discutir ciertos aspectos estéticos de manera global. En un contexto actual donde muchas cosas desaparecen sin dejar rastro, este enfoque plantea preguntas. La responsabilidad recae en el CAPC, según Anne, para desarrollar una estrategia de documentación que permita al público comprender la naturaleza del trabajo y su origen. Esto significa que pronto dejaremos de contemplar esta emotiva obra en su proceso inevitable y visible de desvanecimiento.

	
<p><i>Pour Mémoire</i> de Christian Boltanski en el Museo de Arte Contemporáneo de Burdeos. Fuente: Museo de Arte Contemporáneo de Burdeos.</p>	<p><i>Esquina de grasa en caja de cartón</i>, Joseph Beuys, museo Stediljk 1977- Fuente: Museo Stediljk Amsterdam</p>

En el caso de la obra de Beuys, la sustitución del material original por parte del museo plantea interrogantes sobre la preservación de la autenticidad y el valor conceptual de una obra de arte. La pieza, una esquina de grasa en una caja de cartón, se exhibió en el museo Stediljk en 1977, la grasa comenzó a descomponerse y a generar olores desagradables. Como respuesta, el museo optó por sustituir la grasa original por otro material más duradero. No obstante, años después, el propio artista argumentó que esta modificación había hecho que la obra perdiera su autenticidad y su valor. El cambio del material original conllevó la pérdida del significado simbólico inherente a la sustancia utilizada.

Beuys argumentó que, al cambiar el material, la obra perdió su significado simbólico original, que estaba intrínsecamente ligado a la grasa como sustancia.

Otro ejemplo es el *Monograma* de Robert Rauschenberg, una obra de arte que incorpora un neumático de automóvil. Cuando esta obra fue adquirida por el Museo de Arte Moderno (MoMA)

de Nueva York, se enfrentó al desafío de conservar el neumático, que se estaba desgastando. El museo decidió reemplazar el neumático original, lo que generó debates sobre si la obra seguía siendo la misma o si había perdido su integridad.

El caso de *Monograma* de Rauschenberg plantea cuestiones similares a las de la *esquina de grasa* de Beuys, ya que ambas obras involucran materiales específicos que tienen un significado conceptual importante. La sustitución de estos materiales puede cambiar la percepción y el valor de la obra.



Inicio / Colección

Instant Narrative (IN)
(Narrativa instantánea [NI])

Dora García
Valladolid, España, 1965

Fecha: 2006-2008

Dimensiones: Dimensiones variables

Edición/Nº de ejemplar: 2/3

Descripción del medio: Instalación formada por un ordenador portátil MacBook y software, un performer, una proyección de vídeo, una mesa y una lamparita

Categoría: Instalación, Performance

Año de ingreso: 2008

Nº de registro: AD04948

ficha de la obra de Dora García, *Instant Narrative*. Fuente: MNCARS

Un ejemplo es *Instant Narrative (IN)* (2006-2008), una performance de Dora García que el Reina Sofía adquirió en 2008 y que se ha presentado en varias ocasiones, incluida su exhibición individual en el museo, *Segunda Vez* (2018). En esta obra, un intérprete se sienta frente a un ordenador y escribe lo que imagina sobre el comportamiento de los visitantes que lo rodean. Estas descripciones y narraciones son visibles en tiempo real en una pantalla para los propios visitantes. Hasta ahora, Dora García ha estado involucrada en la puesta en escena de la obra, brindando orientación a los intérpretes.

2. Dispositivos y Poder

¿Quién tiene el poder de activar una performance?

Desde las instituciones como hemos visto amparadas en ocasiones desde un marco legal, como hemos visto anteriormente con leyes nacionales, y recomendaciones internacionales, como la UNESCO, los museos; con activaciones, recreaciones, representaciones repeticiones. Los comisarios, los colectivos de recuperación de la memoria e incluso otros artistas con actuaciones de apropiacionismo, meta-performance o reformance.

Todos con más o menos legitimidad intervienen en la memoria desde distintos campos de investigación para la activación de las performances.

“Entendemos que realizar algo que ya el artista realizó en vida no tiene sentido. Era él lo que estaba capacitado para reeditar, para reinterpretar y para prolongar el concepto de esa obra, lo que él estimaba oportuno. Pero, nosotros como museo...” Josefa Cortés, técnico de Arte del Museo Vostell Malpartida, afirma no sentirse autorizada para activar los happenings y acciones Fluxus de Vostell, aunque disponga de las partituras y de registros de presentaciones anteriores.

"El poder no es negativo, el poder es positivo y productivo". Foucault²⁹

Entonces, ¿Quién tiene el poder para consensuar las intervenciones para activar las performances, cuando el autor ya no tiene la palabra sobre su obra?

Michel Foucault utilizó la teoría de la arqueología para analizar la forma en que las sociedades producen y organizan el conocimiento. Según Foucault, el conocimiento no es objetivo o neutral, sino que está construido y controlado por poderosas instituciones y estructuras sociales.

En su obra *La arqueología del saber*, como ya hemos introducido en el apartado, El ostracismo en stand by y la contramemoria, propone un método de análisis histórico que busca comprender cómo se construyen las verdades y cómo éstas se relacionan con el poder. La idea de Foucault es que las verdades no son objetivas, sino que son construcciones sociales y culturales que varían en el tiempo y el espacio.

²⁹ Michel Foucault escribió esta cita en su libro *La voluntad de saber* (1976), el primer volumen de su trilogía *Historia de la sexualidad*. En este libro, Foucault analiza cómo el poder se ejerce en la sociedad a través de la sexualidad y cómo se ha construido históricamente la verdad sobre la sexualidad. La cita se refiere a cómo el poder no solo se ejerce negativamente, sino que también se utiliza para producir verdades y para regular las conductas y las acciones de las personas.

Autoras que revisan a Foucault como Maite Larrauri en su obra *Anarqueología de la verdad* plantea la noción de que la verdad no es algo que se puede conocer de manera objetiva, sino que es una construcción social y política que se relaciona con el poder.

“A la determinación o condiciones de la experiencia, Foucault les dio el nombre kantiano de a priori. Se puede afirmar sin temor a equivocarse que el problema de las condiciones transcendentales de la experiencia es el tema más general y repetido de la filosofía de Foucault. Por «experiencia» entiende Foucault el campo de prácticas a partir de las cuales el ser «Se da como pudiendo y debiendo ser pensado».³⁰ Lo que cambia, a lo largo de sus escritos, es el terreno de prácticas que constituye la experiencia en cada momento. Hasta 1970, habla casi exclusivamente de las condiciones de posibilidad de los discursos. A partir de esa fecha, considera que su trabajo anterior había sido presidido por una concepción parcial ya que no tomaba en suficiente consideración la articulación global de las prácticas discursivas y no-discursivas. Completará entonces su método, al que se referirá como «genealogía» nombrará a la experiencia como «dispositivo», pero sin abandonar el punto de interés que consiste en plantearse sus condiciones de posibilidad. Finalmente, interesado por la manera en que el sujeto se constituye a sí mismo, indicará con el nombre de «pragmática de sí» el método empleado en el análisis de las prácticas de sí y el término «problematización» le parecerá el más adecuado para señalar la experiencia que se ha convertido en su objeto de análisis.” Maite Larrauri³¹

Estos análisis, dispositivos y estudios de arqueología foucaultiana empleado por restauradores, investigadores, coleccionistas, directores de museos y otros artistas a través de sus estatus de poder a veces contrastan con las nuevas teorías más propias de la restauración del “live art”. Estos dueños del nuevo poder realizan desde la evolución del antiguo museo encuentros y debates para legitimar desde la institución las líneas a seguir como por ejemplo en el “Encuentro Nacional sobre Conservación de Arte Contemporáneo” de 2018, Buenos Aires Argentina, o en las “Jornadas de Conservación de Arte Contemporáneo” del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, organizado por el departamento de conservación-restauración.

Pero también han surgido nuevos grupos de investigación específicos para desarrollar estos análisis sin la presión institucional “La conservación del arte contemporáneo va más allá del respeto a la materia que la constituye como portadora de la imagen y como documento histórico

³⁰ Foucault, M. (2005) *Historia de la sexualidad II, El uso de los placeres*. Madrid. Siglo XXI.

³¹ Larrauri, M. (2014) *Anarqueología de la verdad*. Madrid. En clave de libros.

del momento de su creación”³² como el grupo de Conservación de arte contemporáneo y nuevos medios, desde el Grupo Español de Conservación.

El dispositivo como experiencia de Foucault se une a los dispositivos físicos en constante evolución.

"Los dispositivos y las tecnologías de visión, como el cine, la televisión y la fotografía, han transformado la forma en que experimentamos el arte y han tenido un impacto significativo en nuestra percepción y comprensión de las obras de arte" Matthew Rampley³³

2.1 Piedra con Piedra, Performance con dispositivos.

La historia del arte no solo se trata de la evolución de las formas de representación visual, sino que también es una historia de cómo las formas de representación se han relacionado con la vida social y política, "El surgimiento de la sociedad de la información ha impulsado una reorganización fundamental de las experiencias perceptuales" Crary³⁴, Crary analiza cómo la sociedad de la información y el capitalismo tardío han alterado significativamente nuestras vidas y experiencias perceptuales. Sostiene que estamos inmersos en una cultura de vigilancia y atención constante, donde la tecnología digital y la lógica capitalista influyen en la manera en que percibimos el tiempo y el espacio. Esta influencia tiene un impacto profundo en nuestra percepción y nuestra capacidad para desconectar y relajarnos.

Adorno³⁵: “La autenticidad de las obras de arte se basaba en la materia en que habían sido creadas porque la obra se identificaba con el objeto físico acabado. Pero, hoy en día es diferente, la autenticidad y el valor del arte se identifica con muchos otros valores, especialmente cuando hablamos de arte digital o nuevos medios”, reflexión perfectamente válida para las performances.

³² Grupo Español de conservación. <https://www.ge-iic.com/arte-contemporaneo-y-nuevos-medios/>

³³ Rampley, M. *Art History and Visual Studies: An Uneasy Relationship?*. Leiden. Brill.

³⁴ Crary, J. (2014) *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*. Londres. Verso.

³⁵ Adorno, TW. (1975) *Teoría estética*. Turín. Einaudi.

La evolución de los dispositivos paralela a la historia del arte y la facilidad actual de virtualizar desde 0 espacios y sucesos históricos hace de los dispositivos de realidades una herramienta perfecta para la activación de las performances sin necesidad de interpretarlas con actores.

Ya hace décadas, previas a la revolución digital en los dispositivos, Susan Sontag, en su influyente ensayo *Sobre la Fotografía* publicado en 1977, examinó minuciosamente la interacción entre la fotografía y la percepción humana. A lo largo de esta obra, Sontag profundizó en el modo en que la fotografía configura nuestra comprensión del mundo y nuestra percepción de la realidad mediante imágenes visuales. Uno de los conceptos centrales que desarrolló es la capacidad de la fotografía para adormecer nuestra sensibilidad ante la realidad. Esto se debe a que a menudo nos encontramos con imágenes de eventos y tragedias sin experimentar completamente las emociones o empatía que estas deberían evocar en nosotros. Además, Sontag planteó preguntas cruciales sobre cómo la fotografía puede distorsionar la verdad y crear una ilusión de objetividad. Sus reflexiones continúan siendo relevantes en el debate sobre la relación entre la imagen y la realidad en la era de la fotografía y la tecnología visual.

Este análisis de Sontag, centrado en la fotografía, se suma a una historia de innovaciones tecnológicas que han redefinido y reemplazado las formas anteriores de hacer las cosas. Desde la fotografía que transformó la pintura hasta la llegada de Internet que revolucionó los medios de comunicación, las tecnologías emergentes han continuado remodelando la sociedad y la manera en que interactuamos con el mundo que nos rodea. Cada avance ha traído consigo ventajas en términos de eficiencia, accesibilidad o funcionalidad, contribuyendo al cambio o la evolución de las tecnologías existentes.

Herramientas digitales desde el museo

No relacionada directamente con la activación de las performances, los museos ya están usando herramientas digitales, cuando pensamos en artistas y creaciones digitales, pensamos en contenidos y experiencias mediadas por una pantalla.

Los contenidos digitales para enriquecer las experiencias presenciales más habituales son: *video mapping*, visita gamificada, realidades extendidas, áudios guías, códigos QR. Estas herramientas ya aceptadas son susceptibles de mutar en la activación de las performances.

Video mapping.

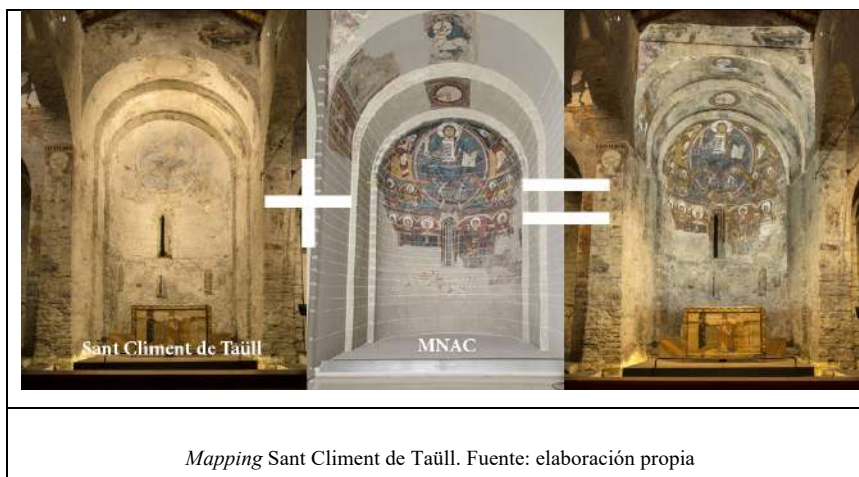
Es proyectar o desplegar una animación o imágenes sobre superficies reales para conseguir un efecto artístico y novedoso, basado en los movimientos que crea la animación (2D y 3D) sobre superficies. Actualmente no sólo es una técnica de proyección, ya que pueden utilizarse tecnologías como pantallas de leds o vídeo muros, entre otras.

Los ejemplos más conocidos son los que se proyectan sobre edificios monumentales, acompañados de sonido, buscando un efecto más espectacular.

Aunque en ella también tienen cabida propuestas de pequeña escala, más próximas a la performance o a las instalaciones artísticas. Por lo tanto, formatos ya más habituales en el ámbito museístico.

Desde la perspectiva de la gestión cultural de proximidad, los recursos técnicos necesarios para la proyección, el propio coste de desarrollo de la propuesta creativa e incluso las condiciones climatológicas, hacen que este tipo de proyecciones espectaculares y efímeras sean inalcanzables para la mayoría de las entidades.

Trasladando ya la aplicación del vídeo mapping y otro tipo de proyecciones al ámbito de la museografía, desde hace muchos años se viene explorando su uso. Tanto en las exposiciones permanentes, sobre todo vinculadas a espacios de interpretación patrimonial, como en pequeñas instalaciones de exposiciones temporales.



Este ejemplo, el *mapping* Sant Climent de Taüll, traslada virtualmente las pinturas originales que actualmente se conservan en el MNAC (Museo Nacional de Arte de Cataluña) a su lugar de origen, la iglesia de Sant Climent, reproduciendo el conjunto pictórico tal como era en 1123. El *Mapping* ayuda al visitante a entender la técnica pictórica de los frescos románicos y mostrando

las diferentes representaciones iconográficas que componen esta pintura mural de alta carga artística y religiosa.³⁶

Una evolución de estas experiencias de *video mapping* es el desarrollo de propuestas más inmersivas. En ellas se pretende que el espectador se sienta en el centro de la experiencia, adoptando un rol más activo o provocando nuevas emociones.

Como en muchos otros ámbitos, existe un debate abierto sobre el punto de equilibrio entre un uso de la tecnología que ayude a los objetivos de la propuesta museográfica. Y proyectos donde la espectacularidad es el fin en sí mismo.

Otro tipo de contenidos que buscan enriquecer las experiencias presenciales son las múltiples opciones que se están explorando en el ámbito de las audio-guías o en general, diferentes soportes que acompañan las visitas.

De nuevo, nos encontramos con una tendencia a situar al visitante en el centro de la experiencia, bien porque puede adoptar un rol más activo, como en el caso de las propuestas centradas en la gamificación. O porque a través de aplicaciones interactivas para dispositivos móviles cuenta con más libertad para seleccionar sus itinerarios o en que contenidos profundizar. También, a través de formatos sonoros más cuidados, se busca una mayor inmersión en las narrativas digitales.

Un ejemplo de visita gamificada, con carácter lúdico educativo es esta adaptación en formato app interactiva de un escape room que ha realizado el Museo del Carlismo de Navarra.³⁷

Bajo el título, *El robo del Toisón*, permite investigar y aprender sobre un episodio de la historia del Carlismo que sucedió en 1877, en torno a la figura de Carlos II, al general Boet y a la desaparición misteriosa de una joya en un hotel de Milán.

Es un modelo de juegos de ingenio. Una investigación para disfrutar en equipo o familia. Y se pueden diseñar para disfrutar en las visitas o también desde casa.

Con la misma tecnología, el Ayuntamiento de Viana puso en marcha una aplicación de escape urbano.

Nos traslada a hace 800 años, cuando Sancho VII el Fuerte decide fundar la localidad y nos muestra como hoy en día siguen vivas las huellas, la historia y su legado cultural, permitiendo recorrer los lugares más significativos.

³⁶ Canal Mapping Sant Climent de Taüll. (2014). Mapping Sant Climent de Taüll [Archivo de Vídeo]. Vimeo. <https://vimeo.com/87114296>

³⁷Museo del Carlismo (2018) *El robo del toison*
https://www.navarra.es/home_es/Temas/Turismo+ocio+y+cultura/Museos/Museos+y+colecciones+permanentes/Museo+del+Carlismo/Actividades/Juego+On+line.html

A través de diferentes itinerarios, la persona participante deberá recorrer el casco antiguo de Viana con su dispositivo móvil, recibiendo información de cada punto de interés, sin poder avanzar en la experiencia si no se resuelven las diferentes pruebas. El escape room urbano es más que un juego, ya que se trata de una aplicación en la que se ofrece la información cultural, histórica y patrimonial geolocalizada.

Otro modelo inmersivo interesante es el de las ficciones sonoras geolocalizadas. Un ejemplo sería Dramawalker³⁸, un proyecto que se desarrolla en el Centro Dramático Nacional en colaboración con otros teatros nacionales e internacionales.



Partiendo de las historias contadas por los vecinos de diferentes barrios se comienza un paseo en el que escucharemos a través de ficciones sonoras, realizadas por dramaturgos/as y con actores locales, las historias del barrio en los lugares donde realmente ocurrieron. Construyendo una intrahistoria creada por los propios vecinos, potenciando su vínculo emotivo e identitario y acercando al resto de la ciudadanía a un nuevo mapa de vivencias por descubrir. Grandes historias que viven en lo cotidiano, lo cercano, en los bares, en las plazas, en la gente que nos encontramos por la calle. Una experiencia que toma como punto de origen las artes escénicas y en concreto la herencia del radio teatro y el teatro comunitario y participativo.

Los formatos inmersivos son una tendencia. En esta línea se están explorando distintas opciones de realidades extendidas (XR).

³⁸ Centro Dramático Nacional (2018) *Dramawalker*
<https://dramatico.mcu.es/transversales/sociales-y-educativas/dramawalker/>

Las formas de referirse al conjunto de tecnologías de realidad aumentada (AR en sus siglas en inglés), virtual (VR) y mixta (MR).

La realidad aumentada permite ampliar la información y contenidos de una pieza física, a través de la intermediación de un dispositivo digital (generalmente móvil).

La realidad virtual es una tecnología más inmersiva donde, a través de unas gafas, se genera una experiencia 360°. Con la tecnología actual también podemos ir un paso más y en algunos proyectos movernos e interactuar dentro de ese espacio virtual.

La realidad mixta, como su propio nombre indica, mezcla ambas experiencias. Usando también unas gafas, sobre el mundo real que nos rodea se superponen elementos virtuales, como escenarios y personajes. Incluso pueden reaccionar a los diferentes objetos que componen nuestro entorno real.³⁹

El caso de la realidad aumentada (AR) requiere de la interacción con un dispositivo móvil. En él generalmente debemos instalar una aplicación específica que intermedie con el contenido.

A diferencia de lo que nos permite ofrecer ya un código QR, que es enlazar con un contenido digital ampliado, si se desarrolla un contenido que dialogue y nos permita interactuar con el contexto nos encontramos con un recurso inmersivo e interactivo con grandes posibilidades.⁴⁰

Para muchos de estos proyectos es necesario desarrollar reproducciones digitales en 3D.

De nuevo, esto no implica que sean proyectos inaccesibles para pequeñas entidades.

Ejemplos de realidad virtual aplicadas a la cultura.

Muchas de ellos parten del Laboratorio de Innovación Audiovisual de RTVE⁴¹, un espacio de referencia que colabora con muchas entidades culturales estatales. Son en cualquier caso formatos incipientes, de vídeo 360° y poco interactivos.

Otra línea, aunque más próxima al ocio, serían las **experiencias de realidad alternativa** (ARG por sus siglas en inglés: *Alternative Real Games*). En ellas, suele existir la mediación de una aplicación móvil que sirve de guía de la experiencia. Pero después, más que tecnología, priman recursos de teatralización, ambientación o introducir pruebas interactivas.

³⁹ Coruña Dixital. (2019). Realidade aumentada [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=CucfW1teLrY>

⁴⁰ Casa Batlló. (2014). Premium Video [Archivo de Vídeo]. Vimeo <https://vimeo.com/86889049>

, VARS. (2020). VARS - Augmented Reality for Tourism, Cultural Heritage and History [Archivo de Vídeo]. Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=ZdWeYBBtxZA>

⁴¹RTVE lab. (2020) *Interactivo*. <https://www.rtve.es/lab/>

Salvo excepciones, no estamos ante propuestas donde pese especialmente la originalidad de la obra creativa, tampoco la profundidad de las narrativas. Habitualmente trabajan con imaginarios más universales y conocidos, para llegar a públicos más amplios.

2.2 Resucitando performances a golpe de LIKE'S

“Panem et circenses”⁴², los gladiadores se encuentran en la arena, ya no es necesario desplazarse al circo para presenciar a los gladiadores en combate o a Ajax y Aquiles luchando en Troya. Todo el conocimiento y la cultura más accesibles están al alcance de un clic en nuestros dispositivos electrónicos.

El arte, presentado por Annie Leibovitz, en este caso se refiere a la creatividad utilizada para promocionar bolsos de lujo. Esta creatividad reinterpreta conceptos previamente explorados por los griegos, donde los héroes contemporáneos como Cristiano Ronaldo (con 600 millones de seguidores en Instagram) y Lionel Messi (con 482 millones de seguidores) aparecen fuera de su contexto habitual, representando el uso de la inteligencia en un enfrentamiento en el tablero de ajedrez. Esta reinterpretación artística está cargada de ironía y sarcasmo, pero ha llegado a un público masivo, que incluye tanto a aquellos que desean ver a sus ídolos triunfar debido a que ellos mismos nunca podrán hacerlo en ninguna faceta, como a aquellos que pueden adquirir bolsos de Louis Vuitton sin preocuparse por su precio.

		
<p>Lecito de circa 500 a.c mostrando la escena en que Aquiles y Ajax están jugando sobre un juego de tablero. Fuente: Museos Vaticanos.</p>	<p>Fotografía de Anne Leibovitz, para la marca Luis Vuitton. Fuente: Instagram @ AnneLeibovitz</p>	<p>Ánfora 344 de Exequias – Aquiles y Áyax jugando a los dados. c. 540-530 a. C., Fuente: Museos Vaticanos.</p>

⁴² “Pan y circo” locución latina, "Panem et circenses", refleja la táctica gubernamental de ofrecer a la sociedad alimentos y entretenimiento de baja calidad con un enfoque asistencialista, con el propósito de calmar a la población o distraerla de cuestiones controvertidas.

En el contexto de las celebraciones que congregaron a más de 5 millones de personas en Buenos Aires por la victoria en la Copa del Mundo de 2022, es importante señalar que ocurrieron tres muertes en un país que atraviesa una crisis económica, política y social, con una inflación del 60%. Este escenario refleja la idea de "Pan y circo", donde se utiliza el entretenimiento y la distracción para desviar la atención de problemas más graves y urgentes.

Viollet-le-Duc, propuso una teoría que enfatizaba la importancia de preservar la apariencia superficial y estética de las obras de arte y edificios históricos. Su enfoque se centraba en la restauración de la imagen visual y estilística original, considerando que esto era esencial para mantener la autenticidad y el valor de la obra. Esta perspectiva de Viollet-le-Duc sobre la importancia de lo superficial en la reinterpretación de performances artísticas contemporáneas, está muy presente, como vemos a continuación donde los propios artistas son los que se apropian de los conceptos artísticos performáticos para versionar usando solamente la imagen portada de la performance sin ni siquiera hacer alguna aproximación al concepto de la obra original y en algunos casos sin citar el origen de la copia.



Marcel Duchamp jugando al ajedrez con Eve Babitz desnuda. Foto Julian Wasser

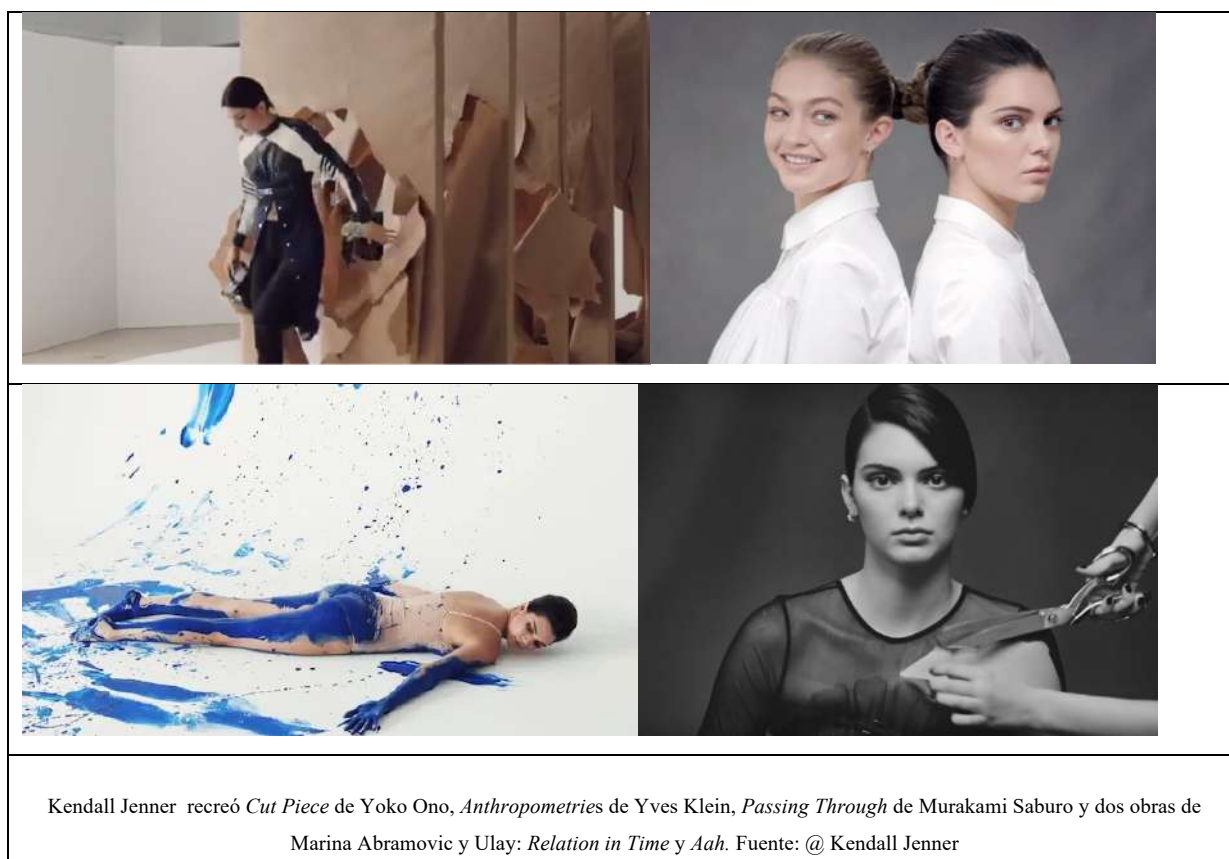
Si el silencio de Marcel Duchamp estaba sobrevalorado o no, puede depender de las lecturas de sus obras, y que nos abren una evolución de los ready made.

Los ready made inversos, obras de arte que descontextualizadas en origen o en su versión salen del mundo del arte para convertirse en otra cosa:

Con peor suerte que la desacralización en 1928 de la ermita de San Antonio de la Florida, cuando se construye la ermita gemela a su izquierda para poder seguir con el uso propio original, celebraciones cristianas, al crearse la nueva ermita y siendo la original con los frescos de goya patrimonio nacional desde 1905, un lugar de culto religioso se convierte en un lugar de culto artístico con este ready made inverso. Arte 1 Religión 0.

Pero en los siguientes ejemplos vemos cómo el Ready made inverso cambia el marcador del partido a arte 0 influencers 1 para un atribucionismo y por otro lado desacralización de la obra en pro de los 15 minutos de fama.

La confusión generalizada de la autoría del trabajo artístico nos lleva a situaciones tan surrealistas como las palabras de Kendall Jenner (293 millones de seguidores en Instagram), “Claro, ser una supermodelo es grandioso. Volar en jets privados, coches... mis amigos. Pero creo que en mi alma está el ser artista. Digo, cuando modelas eres un maniquí para otras personas, ahora quiero ser directora de mi propia visión”.



Nadie va a cuestionar quien es artista y quien no y sobre todo desde las primeras vanguardias y más aún desde la aparición del arte conceptual, pero la irreverencia de algunas estrellas es

bastante preocupante, aunque estas versiones de las performances las acompañan con un video⁴³ aludiendo vagamente son apenas contexto al desarrollo de la obra original, pero quedándose continuamente en la primera capa de la cebolla.

Pero para “ser directora de su propia visión” primero es necesario saber el origen, si vas a fusilar la creación de otros es mejor estar preparada para las críticas, aunque la balanza de los likes esté a tu favor.

Los 15 minutos de fama warholianos en la actualidad se quedan cortos, mucha gente los consigue muy rápido , pero la evolución natural del concepto de fama podría ser “No eres nadie si no has salido en los simpson” , los cameos en la serie de Animación son constantes , artistas como Andy Warhol, Jasper Johns, Salvador Dalí, René Magritte, Banksy, Roy Liechtenstein, Yoko Ono, o Annie Leibovitz, más de 800 celebridades, incluyendo actores, músicos, atletas, políticos y otros personajes públicos, han hecho apariciones en la serie.



Leibovitz, la nueva retratista de la época, reinas, reyes, prostitutas, cantantes, actores y presidentes de gobierno incluso en plena invasión de su país son retratados por ella ,

“Generalizado repudio por la participación de Zelenski junto a su mujer en una producción de Vogue”⁴⁴





Volodímir Zelenski junto a su esposa, Olena Zelenska, ejemplo de descontextualización personal que en modo de performance continua, han recibido en Ucrania a todo tipo de presidentes , cantantes , actores , que como si se tratara de un museo que le abre las puertas al visitante VIP , han esquivado las bombas para llegar y hacerse la foto . La construcción actual del álbum de fotos

⁴³ Los perfomances de Abramovic y Ulay son interpretados junto a su mejor amiga Gigi Hadid. Jenner explica que esas obras de larga duración llevando al cuerpo al extremo. Inmediatamente, vemos a Jenner y a Hadid con el cabello entrelazado (referencia a “Relation in Time”) y después a las dos viéndose cara a cara mientras gritan “Ahh”, corte A, Kendall interrumpe a Gigi y le pregunta si su cara se arruga al hacer eso y la otra responde que sí, que después de todo ya tiene más de 20 años.

⁴⁴ <https://www.elobservador.com>

requiere esfuerzos cada vez más extremos porque diferenciarse entre las celebritis cada vez es más difícil.

Solo alguien que procede del campo del arte y la comunicación podría sacar partido a las visitas a riesgo de magnicidios, pero todo vale en pro de la Performance , en la guerra actual como en todo lo demás los likes también desequilibran la balanza de la razón desde la banalización de la tragedia.

	
<p>Micerino y su esposa real Museo de Boston . Fuente Museo de Boston</p>	<p>El presidente de Ucrania, Volodimir Zelenski, y la primera dama, Olena Zelenska, para la revista Vogue. Fuente: Vogue</p>
	
<p>Olena Zelenska, para la revista Vogue. Fuente: Vogue</p>	<p>Óleo de Francisco Pradilla, <i>Juana de Castilla</i>, junto a su esposo muerto de romería por España. Fuente: Museo Nacional del Prado</p>

Y cerrando el discurso de los paralelismos conceptuales, visuales y metafóricos tenemos el discurso del presidente de Ucrania, Volodimir Zelenski, en abril de 2022 cuando se dirigió al Congreso de los Diputados para denunciar la invasión rusa, siguiendo su práctica de hacerlo en otros países. Durante su discurso, Zelenski describió la situación en su país y la comparó con el bombardeo de Guernica por los nazis, con el fin de ilustrar el sufrimiento del pueblo ucraniano.

Zelenski hizo un llamado a Europa para que incremente las sanciones contra el líder ruso, Vladímir Putin, debido a los crímenes de guerra cometidos en Ucrania. Para ejemplificar la gravedad de la situación, Zelenski eligió el histórico evento de la masacre de Guernica, que marcó el inicio de los ataques aéreos masivos contra civiles y que fue inmortalizado por el pintor Pablo Picasso en una de las obras más reconocidas del mundo, convirtiéndose en un símbolo global contra la guerra. En sus comparecencias anteriores en otros países, Zelenski también había mencionado eventos históricos como Pearl Harbor y el Holocausto para concienciar sobre la situación en Ucrania.



Dos meses después, la Reina Letizia, durante la cumbre de la OTAN en Madrid, se ha reunido con las parejas de líderes de la OTAN en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MCARS). La imagen es muy significativa frente al famoso cuadro de Picasso, el Guernica. Cabe destacar que esta reunión incluye tanto a primeras damas como a primeros caballeros.

2.3 Consensuar las lagunas. Del Unicum al Kunstwollen

Unicum en el contexto de la teoría de la restauración y del arte, se refiere a la idea de que cada obra de arte es única y específica. Cesare Brandi propuso este concepto para destacar la singularidad de cada obra y su valor tanto histórico como estético. En este enfoque, se reconoce que cada obra de arte tiene características y significados que la hacen irrepetible y que deben ser preservados de manera cuidadosa durante cualquier proceso de restauración o conservación.

Kunstwollen se refiere a la "voluntad artística" y busca recuperar la intención y el significado detrás de una obra de arte. Esta idea, que fue presentada inicialmente por Alois Riegl y defendida

actualmente por Hiltrud Schinzel⁴⁵, se centra en la restauración crítica y la experiencia emocional y sensorial que el arte ofrece. Edmund Husserl “lo experimentado como externo no pertenece a los «interno» intencional, aunque nuestra experiencia de ello resida allí, como experiencia de lo externo.” a través de su teoría fenomenológica, también contribuyó a este concepto al destacar la importancia de la intención del arte, el sentimiento, el pensamiento y la voluntad. En el contexto del arte contemporáneo, se reconoce la inmaterialidad del arte y se enfatiza la necesidad de conservar aspectos como la intención, la idea, el diseño o la experiencia del artista, además de trabajar de manera interdisciplinaria para comprender el nuevo significado simbólico de la obra de arte.

En la restauración pictórica, el concepto de "laguna" se refiere a un área de una pintura que ha sido perdida o dañada, y que necesita ser restaurada. Una laguna puede ser causada por una variedad de factores, como el deterioro natural del medio, daños causados por el ambiente, o errores en la técnica de conservación. Las lagunas pueden variar en tamaño y complejidad, y pueden requerir diferentes técnicas y enfoques para restaurarlas adecuadamente. En general, el objetivo de la restauración de lagunas es devolver la coherencia estética y la legibilidad de la pintura, sin alterar el valor estético y conceptual de la obra original.

La decisión sobre cómo restaurar una laguna en una pintura se basa en una serie de factores, y puede variar dependiendo de la obra en cuestión. Algunos de los factores que se tienen en cuenta al momento de decidir cómo restaurar una laguna son:

La extensión y gravedad de la laguna: El tamaño y la complejidad de la laguna afectará la elección de las técnicas y materiales utilizados para restaurarla.

El estado general de la pintura, incluyendo su conservación y estabilidad, también influirá en la elección de técnicas y materiales.

La intención del artista: Es importante considerar la intención original del artista al momento de restaurar una laguna en la activación de una performance, ya que se busca devolver la coherencia estética y la legibilidad de la obra, sin alterar el valor estético y conceptual de la obra original.

Basándonos en las teorías de los cinco autores mencionados anteriormente, los parámetros a estudiar que deberían valorarse para consensuar las lagunas o ausencias para activar una performance artística son:

⁴⁵ Schinzel, H. (1979) *Original y copia en la literatura y el museo conmemorativo*. ICOM (Comité internacional de museos de literatura; ICLM), Düsseldorf, segunda reunión anual, ICOM.

-El contexto histórico: Tomar en cuenta el contexto histórico en el que fue creada la obra, para entender su significado y su importancia en la historia del arte.

-El artista: Consultar con el artista o su familia para conocer su intención original y respetarla en la restauración.

-Material y técnica: Utilizar técnicas y materiales que sean compatibles con los utilizados originalmente y que no dañen la obra.

-Público: Asegurarse de que la restauración no altere la experiencia del espectador al ver la obra, y que se respeten las expectativas de la audiencia.

-Valor estético: Conservar el valor estético de la obra, preservando su forma y estilo original.

Podríamos aplicar la teoría de Le Duc de la reversibilidad mediante la documentación detallada del proceso de "activación" y la utilización de técnicas y materiales que permitan volver a su estado original una vez que se ha "activado". La teoría de Althöfer de la multiplicidad artística mediante la interpretación creativa de la obra original y la valoración de la producción de ideas en el arte. Brandi: la unidad potencial mediante la recreación detallada de la obra original, con el objetivo de mantener la unidad estética y la integridad de la obra. Riegl con la voluntad artística mediante la recreación detallada de la intención del artista en la obra original y Schinzel generando la emoción y empatía de la voluntad artística inicial.



Abajo Izquierdo -*Yo amo a Iberia y Iberia me ama a mi* (2018). Fuente: Propia



Joseph Beuys - *I Like America and America Likes Me* (1974). Fuente: Rene Block Gallery

En las dos performances anteriores vemos como con un paralelismo en varios elementos formales y con una similitud en la sorpresa de los espectadores, sin ser una reformance ni una activación la performance de 2018 busca la intención del artista original, pero en otro contexto y experiencia para el espectador.

3. Teorías de la restauración/activación

Los métodos y teorías relacionadas con la restauración de obras de arte performáticas, la "activación" o reinterpretación, la recreación, la representación y la repetición pueden relacionarse con las discusiones anteriores sobre las herramientas teóricas y metodológicas utilizadas en los estudios visuales y la restauración de arte.

La idea de la restauración de obras de arte performáticas contemporáneas comenzó a surgir en los años 60 y 70 del siglo XX, con el surgimiento del arte conceptual y performances. En este momento, artistas y teóricos comenzaron a cuestionar los métodos tradicionales de restauración y a proponer nuevas formas de abordar estas obras, que se caracterizan por su carácter temporal y efímero. A medida que el arte contemporáneo ha evolucionado, se ha desarrollado una variedad de teorías y métodos para abordar la restauración de estas obras, incluyendo la activación, recreación, representación y repetición.

Partiendo de la premisa que hoy en día, las obras de arte son creadas a través de diseños o órdenes a terceros, en lugar de ser realizadas manualmente por el artista, creando así objetos sin el "aura"⁴⁶ que se asocia con las obras hechas a mano. Como resultado, las piezas ya no son consideradas "autógrafas" y la autenticidad se basa en la idea, intención o experiencia creada en lugar de en la materia original como veremos posteriormente en las teorías de Althöfer, una de las teorías que será usada en la activación de las performances. Aunque si no nos centramos en la restauración de performances o artes vivas, la teoría actual de la restauración se basa en gran medida en las ideas de Cesare Brandi, quien sostiene que sólo se debe restaurar el material original de la obra de arte y unir las instancias histórica y estética. Brandi también afirma que no se debe completar una obra inacabada o dañada con materiales diferentes a los originales, ya que esto desmerecería el valor histórico de la obra. La teoría actual se basa en estas ideas al afirmar que la reintegración

⁴⁶ Según Benjamin, el "aura" es un producto de la tradición y la historia, y se percibe como una especie de "presencia espiritual" o "halo" que rodea a un objeto o lugar.

En relación con la performance, el concepto de "aura" puede ser relevante porque sugiere que la unicidad y la autenticidad de una obra de arte performática se deriva de su contexto y su historia, y no necesariamente de su forma o contenido. De acuerdo con esta perspectiva, el "aura" de una obra de arte performática no se puede capturar o reproducir, sino que es algo que se percibe y experimenta de manera única en cada presentación.

debe hacerse con materiales diferentes a los originales, Brandi define cada obra como algo único y específico, “Unicum”, por lo tanto también se contradice el concepto de “Unicum” cuando muchas de las obras que se “activan” no estaban pensadas para perdurar, sino para un acto efímero que no debe ser reconstruido pero la alienación y la desalienación en la sociedad moderna, y la necesidad de coleccionar imágenes y representaciones se ha vuelto más importantes que la realidad como podemos leer en "La sociedad del espectáculo", donde Guy Debord parece posicionarse críticamente en contra de la idea de "activar" o "reinterpretar" obras de arte en lugar de restaurarlas de manera tradicional, ya que puede verse la intención de argumentar que esto perpetúa la idea de que las representaciones son más importantes que la realidad.

3.1 Viollet-le-Duc, Althöfer, Brandi, Riegl, Schinzel.

Viollet-le-Duc, Althöfer, Brandi, Riegl y Schinzel teóricos de la restauración del arte que han propuesto diferentes enfoques y teorías sobre cómo se debe llevar a cabo la restauración.

Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) es uno de los primeros teóricos de la restauración y enfatiza en la importancia de la conservación de las obras de arte y su integridad original. Proponiendo una metodología basada en la reversibilidad, es decir, la capacidad de volver a su estado original una vez que se ha restaurado.

La teoría de Viollet-le-Duc de la reversibilidad podría ser aplicada en la "activación" de una performance artística mediante la documentación detallada de cada paso del proceso de "activación" y la utilización de técnicas y materiales que permitan volver a su estado original una vez que se ha "activado".

Heinz Althöfer (1925-2018) propone un enfoque más moderno y valora la multiplicidad artística en la restauración, otorgando a la producción de ideas en el arte más valor que la realización física del mismo. Althöfer destaca el valor de la inmutabilidad en el arte contemporáneo, ya que existen tendencias artísticas que buscan una estética de perfección e inalterabilidad, a menudo mediante técnicas industriales. Althöfer consciente de que estas tendencias no son compatibles con las teorías tradicionales de la restauración, y sugiere que el arte contemporáneo no sigue un conjunto único de reglas, sino que se debe buscar la intención del artista y su mensaje, incluso si eso significa sacrificar en algunos casos el fetichismo a la materia física.

La teoría de Althöfer de la multiplicidad artística podría ser aplicada en la "activación" de una performance artística mediante la realización de una interpretación creativa de la obra original,

que valore y promueva la producción de ideas en el arte y la multiplicidad en el proceso de conservación.

Cesare Brandi (1906-1988), es conocido por su teoría de la "unidad potencial" que defiende la integridad y la unidad estética de las obras de arte, y su conservación como una expresión de su unidad estética.

“el hecho de que el material sea el mismo no es suficiente para permitirnos completar un edificio inacabado o dañado, porque no se debe tomar al revés la historicidad que adquiriría el material mediante el nuevo uso”. en el tiempo para evitar que se produzca una falsificación tanto histórica como estética” Brandi

La teoría de Brandi de la unidad potencial podría ser aplicada en la "activación" de una performance artística mediante la recreación detallada de la obra original, con el objetivo de mantener la unidad estética y la integridad de la obra.

Alois Riegl (1858-1905), plantea el concepto de "voluntad artística" que otorga preeminencia a la intencionalidad del artista en la restauración. La teoría de Riegl de la voluntad artística podría ser aplicada en la "activación" de una performance artística mediante la recreación detallada de la intención del artista en la obra original, con el objetivo de mantener la intencionalidad original de la obra.

Schinzel: propone un giro en la teoría de la restauración hacia la intencionalidad del artista y la inmaterialidad de la obra de arte contemporánea donde los métodos tradicionales de conservación no son aplicables al arte efímero y no material. Además, introduce conceptos psicológicos como la emoción y la empatía en la restauración, la recuperación del “Kunstwollen” (la voluntad artística), que había sido previamente expuesta por Riegl y que supera la restauración crítica.

También plantea que la profesión de la restauración es utópica ya que no se puede recuperar un estado anterior y que se deben tomar en cuenta la falta de distancia histórica y la momificación del arte moderno. Por último, se opone a la teoría filológica de Cesare Brandi y al análisis semántico del arte, argumentando que el arte contemporáneo se basa en imágenes, interacción y tecnología y necesita de nuevos métodos.

La obra de arte y su conservación son una línea de investigación para Hiltrud Schinzel (1946). Hiltrud reflexiona sobre la intención del arte y cómo debe ser interpretada y conservada, el problema del original y la copia, y la reversibilidad como una utopía.

Hiltrud se basa en la estética fenomenológica para fundamentar su pensamiento teórico sobre la restauración del arte.

La teoría de la restauración de Cesare Brandi, que plantea la bipolaridad entre la imagen y la materia de la obra de arte, corresponde a una sociedad de postguerra que tuvo que reconstruir su entorno urbano después de la Segunda Guerra Mundial.

Hiltrud se muestra más cercana a las teorías del historiador del arte austríaco Alois Riegl, que involucra a los sentimientos del espectador en sus consideraciones y habla del valor de los monumentos que han de ser interpretados para poder ser restaurados.

En resumen, Le Duc y Brandi enfatizan en la importancia de la conservación y la integridad original de las obras de arte, mientras que Althöfer, Riegl y Schinzel proponen enfoques más modernos y valoran la intencionalidad del artista y la inmaterialidad de la obra de arte contemporánea.

3.2 Memoria de la experiencia estética y cultural.

La memoria de la experiencia estética y cultural desempeña un papel crucial en la comprensión y valoración de las obras de arte, especialmente en el caso de las performances artísticas. Esta memoria puede ser transmitida y preservada de diversas maneras.

Una de ellas consiste en documentar y registrar minuciosamente la performance original, compartiendo estos registros con el público. También implica la conservación y exhibición de objetos relacionados con la performance, como grabaciones, fotografías y otros materiales asociados. A través de entrevistas con los artistas, espectadores y otros participantes en la performance original, se pueden recopilar sus perspectivas y recuerdos de la obra, enriqueciendo así la memoria colectiva.

Además, la discusión y el análisis crítico de la obra, tanto en el contexto de la performance original como en el actual, son fundamentales para mantener viva la memoria de la experiencia estética y cultural. Esto promueve un diálogo enriquecedor que puede arrojar nueva luz sobre el significado de la obra con el tiempo.

La educación y formación en el ámbito del arte contemporáneo y las artes vivas son herramientas valiosas para ayudar al público a comprender mejor la performance y su contexto histórico, cultural y conceptual. A medida que la sociedad evoluciona, esta comprensión se vuelve esencial para apreciar la relevancia y el impacto continuo de las obras de arte en nuestra cultura.

Es importante reconocer que la memoria de la experiencia estética y cultural es un aspecto dinámico y cambiante. Por lo tanto, es esencial seguir recordando y reflexionando sobre las obras de arte con el tiempo, lo que nos permite una comprensión más profunda de su significado y su influencia en nuestra sociedad.

Varios pensadores han explorado la relación entre la memoria y la experiencia estética. Entre ellos, Walter Benjamin⁴⁷ argumentó que la memoria es esencial para la comprensión de una obra de arte, y que la tecnología de reproducción mecánica ha influido en cómo la memoria se relaciona con el arte. Jacques Derrida⁴⁸ discutió la memoria como un proceso de repetición que contribuye a la construcción del significado de una obra de arte. Sigmund Freud⁴⁹ destacó la importancia de la memoria en la experiencia estética y cómo la represión de la memoria puede influir en dicha experiencia. Paul Ricoeur⁵⁰ exploró la memoria como un componente esencial en la comprensión de la experiencia estética, argumentando que se construye a través de la narrativa. Por su parte, Maurice Merleau-Ponty⁵¹ también abordó la memoria en el contexto de la percepción fenomenológica. Estos pensadores han enriquecido nuestra comprensión de la experiencia estética y su relación con la memoria, enriqueciendo así nuestro diálogo sobre el arte y la cultura.

Archivo, anarchivo, arqueología y parresia.

El archivo es una herramienta importante en la restauración de las artes vivas y las performances, ya que permite registrar y conservar información sobre la obra original, incluyendo documentación detallada sobre el proceso creativo, el contexto histórico, cultural y conceptual de la obra, y la experiencia original del espectador. Esta información es esencial para recrear una interpretación fiel de la obra original y para comprender su valor estético y conceptual.

El archivo se refiere a la documentación sistemática y ordenada de una obra, incluyendo registros escritos, fotografías, videos, etc. Esto permite que las obras sean recuperadas y reinterpretadas en el futuro.

⁴⁷ Benjamin, W. (1989) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires. Taurus.

⁴⁸ Derrida, J. (1989) *Memorias para Paul de Man*. Barcelona. Gedisa.

⁴⁹ Freud, S. (2013) *La interpretación de los sueños*. Madrid. Akal.

⁵⁰ Ricoeur, P. (2004) *Tiempo y narración. I: Configuración del tiempo en el relato histórico*. Madrid. Siglo XXI.

⁵¹ Merleau-Ponty, M. (1975) *Fenomenología de la percepción*. Barcelona. Península.

Por otro lado, el concepto de "anarchivo" se refiere a la idea de que algunas obras de arte vivas y performances no pueden ser archivadas de manera tradicional, ya que su naturaleza efímera y cambiante las hace difíciles de documentar y conservar, y la falta de documentación sistemática y ordenada de la obra, lo hace que sea difícil o imposible recuperar y reinterpretar la obra en el futuro.



Publicación, *Performing Collections*. Ejemplo de archivo de Rok Vevar⁵²,
Archivo Temporal de Danza. Eslovena, 2012.
Foto: Moderna galerija, Ljubljana, Dejan Habicht.

“La arqueología describe los discursos como prácticas específicas en el elemento del archivo”
Foucault⁵³

Desde el archivo y el anarchivo, compartiendo algunas de estas ideas, Foucault desarrolló una metodología de análisis denominada arqueología, en la cual se estudian los discursos como prácticas específicas en el elemento del archivo. La arqueología se distingue de la historia de las ideas ya que no busca la génesis, continuidad, totalización y transición continua e insensible que une todo discurso a lo que lo precede y a lo que lo sigue, sino su especificidad. Tampoco busca

⁵² Rok Vevar, teórico de la interpretación e historiador de la danza esloveno, ha recopilado documentos sobre la historia de la danza contemporánea eslovena durante más de una década, creando un extenso archivo. Este archivo encontró su espacio en el Museo de Arte Contemporáneo Metelkova en 2018.

⁵³ Foucault habló sobre esta idea en su libro *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, publicado en 1966. En este libro, Foucault propone un enfoque metodológico llamado "arqueología" para estudiar los discursos y las prácticas en las ciencias humanas, que se distingue de la historia de las ideas tradicional. En lugar de buscar la génesis o la continuidad de un discurso, la arqueología busca entender la especificidad de cada discurso y cómo se relaciona con el contexto social y histórico en el que se produjo. El "archivo" en este contexto se refiere al conjunto de discursos y prácticas que se producen en una época o en una sociedad específica.

establecer lo que ha sido dicho en su identidad, sino que es una reescritura de los discursos en el nivel de su exterioridad.

Entre arqueología e historia de las ideas hay cuatro grandes diferencias: asignación de la novedad, análisis de las contradicciones, descripciones comparativas y establecimiento de las transformaciones. La época no es la unidad de base en la arqueología, sino las prácticas discursivas determinadas.

Arqueologicamente desde la perspectiva de Foucault, las prácticas han sido influenciadas por factores sociales, económicos y políticos, un contexto histórico específico. Un enfoque en la descripción y comprensión de las regularidades en los enunciados y no en la búsqueda de invenciones o momentos específicos.

Anahistoria y falso histórico

Los conceptos de anahistoria y falso histórico están relacionados con la idea de una historia "alternativa" o "ficticia" que se construye a partir de la reinterpretación de hechos históricos o la presentación de una versión distinta de la historia oficial.

La anahistoria es en restauración una recreación de una performance histórica utilizando técnicas y materiales modernos o la reinterpretación creativa, desde la verdad, de la obra original. Es una nueva herramienta de representación de los actos parresiásticos a través de la investigación anarqueologica, donde decir la verdad es obligatorio ya que la verdad pretende tener, esto es, establecer una batalla contra las verdades científicas y la parresia como discurso de la verdad, y desde esa verdad, el riesgo que conlleva su militancia. Etimológicamente, Parresía significa decirlo todo (pan-rema).

El falso histórico es la presentación de una performance como si fuera histórica cuando en realidad no lo es. No busca la verdad a diferencia de la anahistoria y está más cerca de una obra completamente nueva, que en una "activación".

4. Estrategias de activación.

“Las obras de arte en la antigüedad eran concebidas como un objeto inmutable, que necesitaba ser preservado y restaurado. Sin embargo, en la actualidad, la transitoriedad y lo efímero cobran mayor importancia como conceptos artísticos” Massimo Carboni⁵⁴.

Los aspectos físicos de una performance artística pueden incluir el espacio en el que se lleva a cabo, el uso de elementos escénicos y accesorios, la iluminación, el sonido, la vestimenta y el maquillaje del artista, entre otros. Los aspectos no tangibles de una performance incluyen la intención y concepto del artista, el contexto histórico y cultural en el que se lleva a cabo, la experiencia emocional y sensorial del espectador, la interacción entre el artista y el público, y el impacto social y cultural de la obra.

La performance involucra diversas interacciones, como las del artista con el público, entre artistas, con el entorno, la tecnología y el tiempo, y también las interacciones del público entre sí y con la performance en sí misma. Ejemplos incluyen participación del público, colaboración entre artistas, uso del entorno y tecnología, duración de la performance y la relación público-performance.

La activación de una performance artística es un desafío debido a su carácter intangible. Se puede abordar mediante la documentación detallada y la recreación creativa, pero nunca será exactamente igual a la obra original. La experiencia del espectador original es difícil de reproducir, pero se puede promover a través de la documentación, la recreación y la discusión crítica. La restauración debe ser vista como una nueva interpretación de la obra, no una copia exacta.

4.1 Temporalidades múltiples

La temporalidad múltiple se refiere a la idea de que una obra de arte o una performance puede tener varios tiempos o dimensiones simultáneamente. Esto puede incluir tanto el tiempo cronológico en el que se llevó a cabo la obra, como el tiempo que se representa o se evoca en la obra. También puede incluir tiempos que se superponen o se relacionan entre sí de manera

⁵⁴ Carboni, M. (2014) *Tutela, conservazione e restauro dell'arte contemporanea: l'orizzonte filosofico, en: Tra memoria e oblio. Percorsi nella conservazione dell'arte contemporanea*. Roma. Lit Edizioni.

compleja, como en el caso de obras que juegan con la noción de tiempo y espacio. La temporalidad múltiple puede ser utilizada para crear efectos dramáticos o para explorar temas como la memoria, el tiempo y la percepción.

	
<p>Visitante ante la obra <i>Not to Be Reproduced</i> 1937 de Rene Magritte. Fuente propia</p>	<p>Dibujo-Performance Robert Rauschenberg, <i>Erased de Kooning Drawing</i>. Fuente: MOMA</p>

Tres tiempos: el momento histórico en el que se presentó originalmente, el momento en el que se presenta actualmente, y el momento en el que el espectador experimenta la obra. Esto puede crear una experiencia temporal compleja, que puede ser difícil de comprender o medir. Algunos artistas y teóricos han explorado esta idea en su trabajo, utilizando diferentes estrategias para jugar con la temporalidad en sus obras como, por ejemplo: Marcel Duchamp, con su obra *el gran vidrio* (1923), René Magritte *La reproducción interdicte* (1937); Robert Rauschenberg, con su obra *Erased de Kooning Drawing*⁵⁵ (1953); y Christian Boltanski, con su obra *La vie possible* o *Time*.

También hay varios teóricos y críticos de arte que han escrito sobre la temporalidad múltiple y su relación con el arte contemporáneo. Foucault, con la idea de la "heterotopía"⁵⁶, lugares especiales que desafían las normas sociales y que tienen una relación única con el espacio y el tiempo. Estos lugares pueden ser físicos o mentales y tienen la capacidad de revelar las tensiones y contradicciones en la sociedad. Pueden tener múltiples capas de significado y pueden representar diferentes aspectos de la sociedad. Pueden ser lugares de encierro y liberación al mismo tiempo,

⁵⁵ En 1953, el artista Robert Rauschenberg pidió a Willem de Kooning que le cediera uno de sus dibujos para borrarlo. A pesar de la sorpresa inicial, De Kooning aceptó con dos condiciones: que el dibujo fuera muy querido y difícil de borrar. Rauschenberg dedicó un mes a borrar meticulosamente la obra y tituló el resultado "Dibujo de De Kooning borrado, 1953". Esta acción aparentemente destructiva se convirtió en una de las primeras performances y una obra pionera en el Arte Conceptual, que tendría un impacto significativo en el arte contemporáneo al enfocarse en la idea, el proceso y la historia detrás de la creación artística.

⁵⁶ Foucault, M. (1984), "*Des espaces autres* " *Dits et écrits* (conférence au Cercle d'études 7) architecturales, 14 mars 1967), Architecture.

lugares de utopía y distopía, o lugares de reflejo y contestación. Foucault argumenta que las heterotopías son importantes porque revelan las tensiones y contradicciones en la sociedad y permiten una reflexión crítica sobre las normas y estructuras dominantes.

Deleuze, desarrolla la "temporalidad virtual"⁵⁷ como la capacidad del cine para crear y manipular su propia lógica temporal, desafiando la linealidad cronológica y permitiendo la exploración de múltiples capas de tiempo de manera simultánea. Es un concepto que busca comprender cómo el cine puede expresar ideas y conceptos filosóficos a través de su tratamiento del tiempo en la pantalla. El cine puede construir realidades temporales alternativas y explorar diferentes capas de tiempo simultáneamente. Esto implica la posibilidad de presentar el pasado, el presente y el futuro en un solo fotograma o secuencia, desafiando así la linealidad temporal convencional. Deleuze utiliza términos como "imagen-tiempo" y "cristal de tiempo" para describir esta concepción no lineal y virtual del tiempo en el cine.

Esta temporalidad virtual la vemos en obras conceptuales como la obra de John Cage, *4'33"*, que desafía la percepción convencional del tiempo musical al enfocarse en sonidos ambientales y silencio, creando una experiencia de temporalidad virtual en la música, o en la película *"Memento"*, donde se explora la fragmentación temporal de la narrativa, desafiando la secuencia cronológica tradicional y permitiendo al espectador experimentar la historia desde diferentes perspectivas, lo que también genera una sensación de temporalidad virtual en la trama. Ambos desafían nuestras nociones convencionales de tiempo y narración.

	
Partitura de John Cage, <i>4'33"</i> . Fuente: BBC Symphony Orchestra	fotograma de <i>Memento</i> de Christopher Nolan. Fuente: Newmarket

⁵⁷ Deleuze, G. (1985) *El tiempo-imágen*. Paris. Reprint.

La idea de la "temporalidad cinética"⁵⁸ de Paul Virilio que trata sobre cómo vivimos el tiempo en una época de velocidad y tecnología. Se enfoca en cómo la velocidad de la información y la comunicación afecta cómo experimentamos el tiempo y el espacio. Esto cambia nuestra forma de vivir, interactuar y percibir el mundo. En el arte y los estudios visuales contemporáneos, exploran cómo esta rapidez influye en nuestra cultura y cómo vemos el tiempo. Virilio sugiere que esta "temporalidad cinética" tiene un gran impacto en nuestras vidas y en cómo nos relacionamos con el mundo que nos rodea.

También Boris Groys que en su obra argumenta que el arte contemporáneo se distingue del arte moderno y del arte histórico, ya que el arte contemporáneo es consciente de su propia historia y puede reflexionar sobre sí mismo, mientras que el arte moderno y el arte histórico no lo son. También ha escrito acerca de la relación entre arte y tecnología, y sobre el papel del artista en la sociedad contemporánea y Mariella Greil, teórica de las artes vivas y comisaria, cuyo trabajo se centra en la relación entre el cuerpo, el espacio y el tiempo en las performances artísticas. Ella desarrolla la teoría de la temporalidad múltiple en su trabajo, que se refiere a la idea de que una performance artística puede tener varias capas temporales y significados simultáneamente.

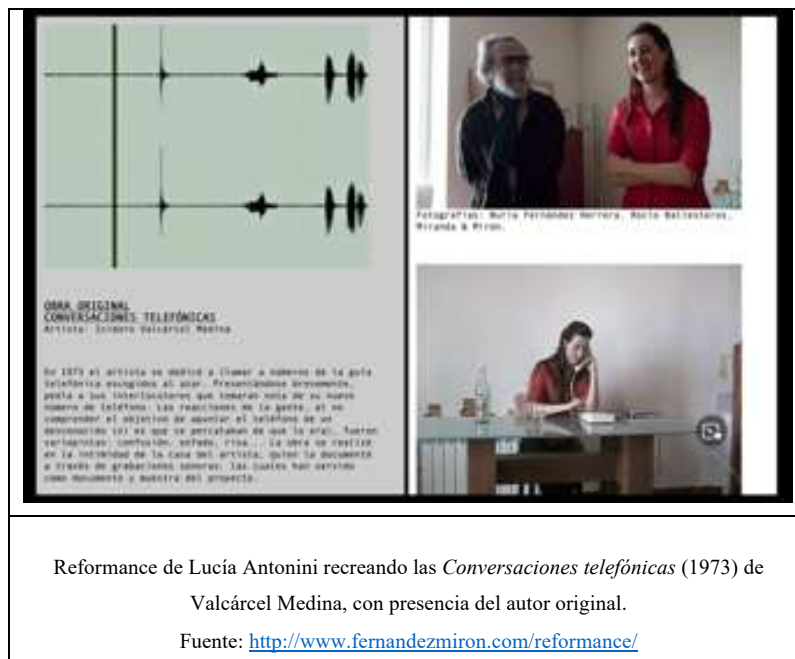
4.2 Apropiacionismo, Meta-performance, Reformance.

Apropiacionismo se refiere a la práctica de adoptar y transformar elementos de una obra de arte existente en una nueva obra. En términos de restauración de performance artística, esto podría implicar la reinterpretación de una performance original mediante la incorporación de elementos contemporáneos, manteniendo la intención original del artista, pero dándole una nueva perspectiva.

Meta-performance se refiere a la reflexión crítica sobre la performance artística a través de la realización de una nueva performance que se ocupa de temas como la documentación y la representación de la performance original. En términos de restauración de performance artística, esto podría implicar la recreación de una performance original mediante la incorporación de elementos reflexivos y críticos sobre la performance original.

La meta-performance podría ser utilizada para explorar la naturaleza de la performance original y su contexto histórico, cultural y conceptual.

⁵⁸ Paul Virilio desarrolla este concepto en varias de sus obras como *La máquina de visión* (1988) o en *El ciber mundo, la política de lo peor* (1996)



Reformance es un término acuñado por el artista Tehching Hsieh para describir su práctica de realizar una performance original y volver a realizarla con el tiempo. Esta técnica se ha utilizado en la restauración de performances mediante la recreación de la obra original en diferentes momentos y contextos, y la comparación de las diferencias y similitudes entre las dos versiones. En términos de restauración de performance artística, esto podría implicar la recreación de una performance original mediante la documentación detallada y la interpretación creativa, de manera que se mantenga la intención original del artista y se brinde una nueva experiencia al espectador. Sobre la Reformance uno de los detonantes de sus impulsores es el acercamiento a un público nuevo que solo conoce estas obras por documentación a la vivencia activa explicando siempre la procedencia de la obra original, autor, contexto, etc:

“Muchas personas no conocen de cerca el arte de acción o han tenido contacto con él principalmente a través de documentación. Es un ejemplo más de la alienación entre arte y sociedad contemporáneos que deseamos cuestionar involucrando tanto a público como a artistas a través de la presencia y las experiencias. Esta aproximación define Reformance. Proporcionamos siempre información sobre las piezas originales, dejando que las similitudes y las diferencias hablen por sí mismas.” Claudia Repilado y Christian Fernández Mirón.⁵⁹

⁵⁹ <http://www.fernandezmiron.com/reformance/>

4.3 Activación, recreación, representación, repetición.

Los cuatro métodos mencionados son diferentes enfoques utilizados en la restauración de obras de arte vivas o performances.

Ideas principales y algunos autores o teóricos que las defienden:

Activación: Es la recreación o reinterpretación de una obra de arte viva mediante la participación de los espectadores. Algunos artistas como Tania Bruguera, han propuesto la idea de que estas obras deben ser "activadas" o reinterpretadas en lugar de ser restauradas de manera tradicional. Thomas J. Lax, también ha escrito sobre cómo las obras de arte contemporáneo pueden ser "activadas" a través de la interpretación y la reinterpretación.

Recreación: Este método se refiere a la reconstrucción detallada de una obra de arte viva mediante la documentación y la recopilación de información sobre el proceso creativo y las intenciones del artista. Mariella Greil, han propuesto la idea de que la recreación es esencial para entender y apreciar plenamente una obra de arte viva.

Representación: En la representación de una obra de arte viva, se reinterpreta la original desde el estudio de la documentación y el registro de esta. Boris Groys defiende el uso de la representación como algo esencial para preservar la obra de arte viva y su valor histórico y cultural.

Repetición: Este método se refiere a la repetición de una obra de arte viva mediante la repetición de las acciones del artista original. Bojana Kunst, valida la repetición como o más importante para entender y apreciar plenamente la performance, porque permite una experiencia sensorial y emocional similar a la original.

Otros autores como Amelia Jones, desde sus ensayos sobre performances y su relación con la identidad de género, la política y la teoría del arte trabaja sobre la importancia de la historia, el contexto y la memoria en la restauración y el archivo de la performance. Adrian Heathfield, ha escrito sobre la idea de la "duración" en la performance art y cómo esto afecta a la restauración y la activación o Erika Fischer-Lichte, con su noción de la "iterabilidad" en la performance y a la idea de la "originalidad" en la restauración y la activación. Además, Fischer-Lichte ha cuestionado la idea de la "originalidad" en la restauración y la activación de las obras de arte contemporáneo, argumentando que las obras de performance son en sí mismas procesos y no objetos fijos.



4.4 Tipologías Performáticas

Happening, Intervención urbana, espectáculo musical y visual, performance multimedia, environmental theatre, live art, teatro vanguardista, danza contemporánea, instalaciones interactivas, eventos musicales con DJ. etc

Los géneros artísticos mencionados anteriormente son todos diferentes entre sí y tienen características únicas que los diferencian. Estas diferencias son necesarias de analizar para desarrollar los métodos específicos para su restauración.

El Happening es una forma de arte en vivo en la que el artista interactúa directamente con el público. La intervención urbana es una forma de arte que utiliza el espacio público como escenario. El espectáculo musical y visual combina música en vivo con elementos visuales. La performance multimedia combina diferentes medios, como el video, el sonido y la luz. El environmental theatre se basa en el entorno natural o construido como escenario. El live art se refiere al arte en vivo en general y puede incluir una variedad de géneros y disciplinas. El teatro vanguardista se caracteriza por su innovación y experimentación. La danza contemporánea se refiere a las formas de danza moderna. Las instalaciones interactivas son obras de arte que permiten la participación del espectador. Los eventos musicales con DJ son eventos en vivo en los que un DJ toca música electrónica.

Para la restauración o activación de estos géneros artísticos, cada uno requiere enfoques y técnicas diferentes. Por ejemplo, la restauración de una performance multimedia podría incluir la

recuperación de archivos digitales y el mantenimiento de equipos. En cambio, la activación de una intervención urbana podría incluir la recreación de la obra original en un nuevo espacio. Algunos artistas y teóricos han propuesto la idea de que estas obras deben ser "activadas" o reinterpretadas en lugar de ser restauradas de manera tradicional. Sin embargo, siempre se debe tener en cuenta el contexto y la intención original del artista al momento de tomar decisiones sobre la restauración o activación de una obra.

5. Aspectos físicos y aspectos no tangibles de una performance.

Muchas de las performances, así como muchos de los sucesos anónimos comparten en su mayoría la ausencia de registros, fotografías, grabaciones, etc.

Sin estas imágenes, y desde el relato construido con una breve bibliografía y con los testimonios orales de quienes las ejecutaron o estuvieron presentes en el momento de su realización, solo queda la construcción del mito y la resignación de los símbolos, “una acción comunicativa por la cual, al signo concreto, que basa su existencia en un sistema semiológico de primer orden, se le sustituye el sentido original basado en la percepción humana por otro basado en un sistema semiológico de segundo orden de manera que se aprovecha la confianza depositada por el lector en el significado del signo original para intentar persuadirnos de algo que no es objetivamente verdadero”, ⁶⁰Barthes.

En este texto, Barthes analiza la forma en que la sociedad construye y utiliza mitos para transmitir valores y creencias a través de la cultura y la comunicación, y como los signos se pueden manipular y distorsionar para transmitir un mensaje distinto al que originalmente tenían. Barthes argumenta que esta manipulación puede ser peligrosa, ya que puede desviar la percepción del lector y aumentar la influencia de los mitos en la cultura.

5.1 Fuentes primarias

A partir del nacimiento del “live art” hubo un cambio en la forma en que los artistas contemporáneos y los conservadores y restauradores accedieron a la información técnica y material para las obras de arte. Al principio, la información técnica y material fue considerada más valiosa y se accedía a ella a través de cartas, cuestionarios o encuestas escritas. Sin embargo, cuando la importancia de los materiales y técnicas aumentó, estas formas de acceso a la

⁶⁰ Barthes, R. (2022) *Mitologías*. Madrid. Biblioteca Nueva.

investigación se volvieron insuficientes y fue necesario un contacto directo con el artista a través de entrevistas personales y otras fuentes primarias.

Las fuentes primarias son las que provienen directamente del artista, incluyendo:

Entrevistas, diarios de trabajo, bocetos, planos, guiones técnicos, y otros materiales relacionados con la planificación y ejecución de la performance original.

También los testimonios de los espectadores de la performance original

La propia obra original, en tanto que sea posible, ya sea a través de los objetos o documentos relacionados con ella.

La palabra del artista. Entrevistas

Las entrevistas son diálogos entre entrevistador y entrevistado, destinados a obtener información valiosa y directa sobre un tema. El entrevistador debe prepararse previamente, ganarse la confianza del entrevistado y evitar influencias mutuas. Aunque menos estructuradas que los cuestionarios, las entrevistas permiten una profundidad de análisis, flexibilidad y testimonios directos, pero pueden carecer de inmediatez y presentar desafíos de flexibilidad. En investigaciones sociales, las entrevistas semidirigidas son comunes, utilizando preguntas abiertas para explorar y redirigir la conversación según sea necesario.

Como se desarrolla en la 16ª Jornada Conservación de Arte Contemporáneo Museo Reina Sofía:

“Las entrevistas se caracterizan por una conversación entre dos o más personas, el entrevistador y el entrevistado, donde las preguntas son formuladas por el primero para obtener la información necesaria por parte del segundo, lo que permite confirmar o añadir nuevos datos a los que ya habían sido adquiridos, además de constituirse en fuente directa de conocimiento. Antes de este encuentro, el entrevistador debe reunir toda la información disponible sobre el tema a tratar como, también, informaciones al respeto de la persona entrevistada. A partir de este material, se hacen preguntas que llevan al demandado a proporcionar nuevas y relevantes informaciones. El entrevistador debe ganarse la confianza del entrevistado, pero no intentar dominarlo o ser dominado por él. De lo contrario, inducirá las respuestas o perderá la objetividad.

Los métodos de entrevistas son, en verdad, la aplicación de procesos fundamentales de la comunicación que, cuando son utilizados correctamente, permiten al investigador extraer elementos muy ricos para una posterior reflexión. Entre los procedimientos de entrevistas contamos con los cuestionarios, pero es el contacto directo entre el investigador y sus

interlocutores el que propicia el momento en que ambos pueden expresar sus ideas. El investigador, a través de sus preguntas, facilita la expresión y no deja escapar los objetivos de la investigación, aunque depende del este llevar elementos de análisis los más fructíferos posibles. Una desventaja en comparación con el método de encuesta por cuestionario es el hecho de que los elementos no se presentan recogidos inmediatamente bajo una forma particular de estudio.

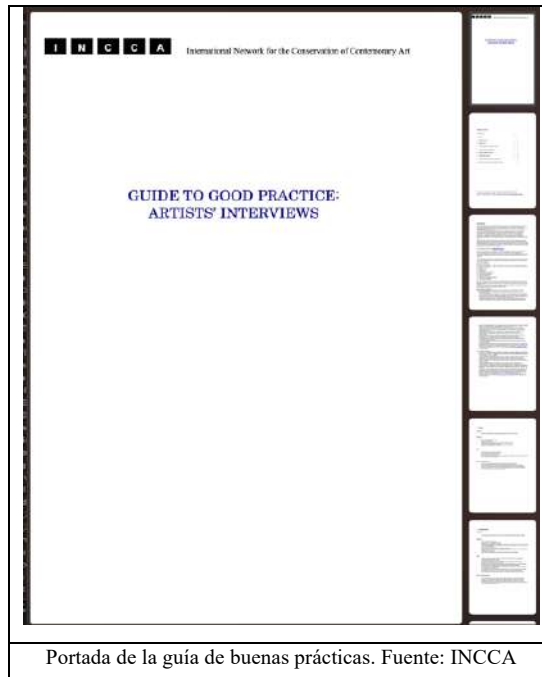
La entrevista es especialmente adecuada en el análisis que los autores dan a sus prácticas, en el examen de los problemas específicos y en la reconstrucción de un proceso de acción, experiencia o evento pasado. Sus principales ventajas pueden relacionarse con el grado de profundidad de los elementos de análisis recogidos, su flexibilidad y la posibilidad de obtener los testimonios directamente de los interlocutores. En cuanto a las desventajas, la cuestión de la flexibilidad también puede pasar a primer plano.

El procedimiento de las entrevistas es un método de análisis de contenido. Cuanta más información pueda extraerse de la misma, más creíble será nuestra reflexión. Las entrevistas semidirigidas o semiestructuradas son las más utilizadas en las investigaciones sociales, donde se envía una serie de preguntas guías, relativamente abiertas y no muy precisas, que no se ajustan necesariamente al orden en que se registran. El entrevistador, de esta manera, “dejar ir” lo más lejos posible al entrevistado, aunque intenta redirigir la conversación a sus metas cuando este último se pierde un poco o incluye cuestiones que el demandado no ha resuelto, de manera natural y a lo largo del tiempo.”⁶¹

El uso de entrevistas con los artistas como una herramienta para documentar y entender mejor las obras de arte contemporáneas, incluyendo las performances artísticas, se ha vuelto cada vez más común en las últimas décadas. Muchos museos e instituciones de arte contemporáneo han incorporado esta técnica en su práctica de conservación y restauración, como el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles (MOCA), el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago (MCA), el Museo de Arte de São Paulo (MASP), el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) y el Museo Nacional de Arte Reina Sofía.

Desde el año 1999 hasta 2002 el grupo INCCA (International Network for the Conservation of Contemporary Art) en conjunto con otras once instituciones europeas, entre ellas la Tate Gallery de Londres, desarrollaron un proyecto de elaboración de entrevistas con artistas contemporáneos, en el cual propusieron, además, una guía para una buena y provechosa realización de las mismas.

⁶¹ Mario Anacleto de Sousa jr. / Rosario Llamas Pacheco. departamento de conservación-restauración
16ª Jornada Conservación de Arte Contemporáneo Museo Reina Sofía.



Estructura de la Guía⁶²

La guía de buenas prácticas: entrevistas a artistas tiene una estructura simple que incorpora nueve tipos diferentes de comunicación:

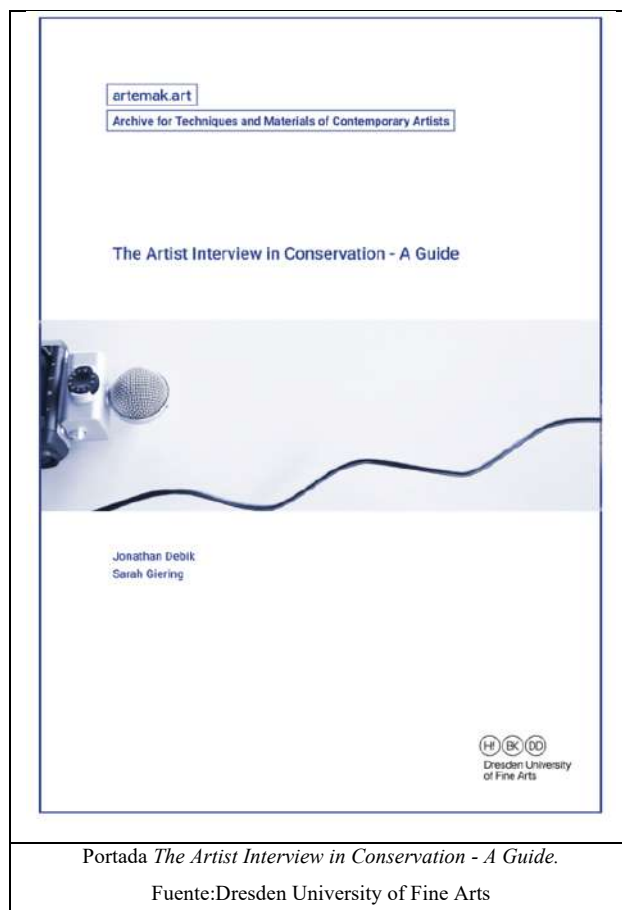
- 1) Carta
- 2) Cuestionario
- 3) Llamada telefónica
- 4) Trabajar en conjunto con el artista
- 5) Conversación cara a cara
- 6) Entrevista breve o limitada
- 7) Entrevista extendida
- 8) La entrevista bajo mucha presión
- 9) Otras formas de interacción

Cada sección está organizada de la misma manera, destacando el propósito del método de comunicación, características, preparación, salida (documentación de la información), consejos (prácticos) y consejos sobre el contenido.

En esta Guía, el artista se menciona como entrevistado; sin embargo, las pautas también se aplican a las entrevistas con los asistentes y otras personas involucradas en la obra del artista.

⁶² <https://www.eai.org/resourceguide/collection/computer/pdf/incca.pdf>

Otra publicación, *The Artist Interview in Conservation - A Guide*, es una colección de información y hallazgos obtenidos a través del compromiso teórico con el método de investigación de entrevistas y la aplicación práctica de las encuestas de artistas en el proyecto “artemak+X - Técnicas y materiales de arte moderno y contemporáneo”.⁶³



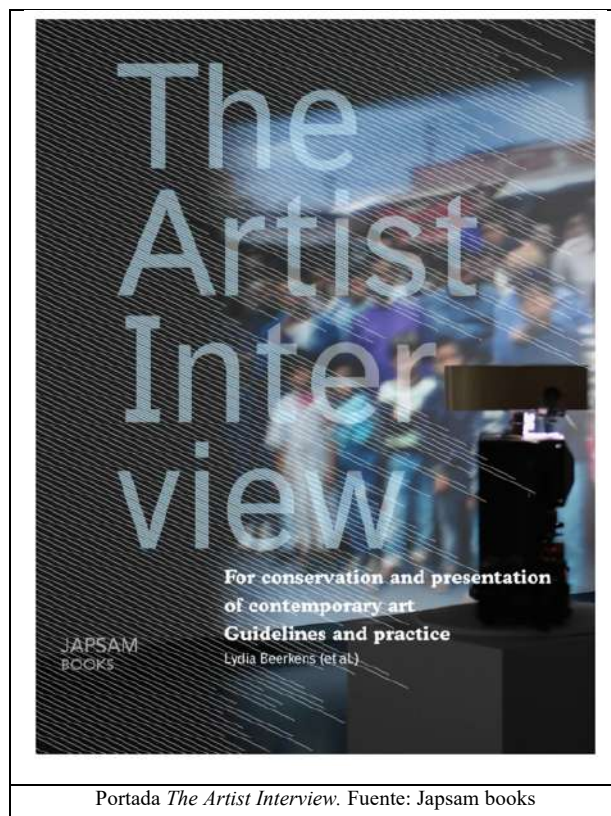
Otra Guía⁶⁴, fruto de la colaboración entre la SBMK (Fundación para la Conservación del Arte Contemporáneo) y la RCE (Agencia del Patrimonio Cultural de los Países Bajos), este libro sin precedentes incluye destacados ensayos de expertos como Lydia Beerkens, Tatja Scholte y Sanneke Stigter, entre otros autores.

La conservación y preservación efectivas de obras de arte modernas y contemporáneas requieren la recopilación minuciosa de datos técnicos y contextuales. Este manual esencial representa la primera recopilación completa de directrices y mejores prácticas, repleto de consejos prácticos, listas de verificación y ejemplos de entrevistas. Estos recursos empoderan a curadores,

⁶³ <https://artemak.art/en/about/interview-guide>

⁶⁴ Debik, J, Giering S. (2021) *The Artist Interview in Conservation - A Guide*. Dresden. Hochschule für Bildende Künste.

conservadores, científicos, artistas, abogados e historiadores del arte al proporcionarles las herramientas necesarias para obtener información precisa directamente de los creadores de las piezas.



5.2. Fuentes secundarias

El material que se ha conservado en archivos de museos, instituciones culturales, archivos privados de los artistas y participantes; documentos escritos relacionados con la obra, como programas de espectáculos, críticas de prensa, registros de producción, fotografías, videos de la performance original, investigaciones y estudios académicos sobre la obra y el artista, catálogos de exposiciones y publicaciones sobre el artista y su obra, informes de conservación y restauración anteriores.

Algunos museos y instituciones con especialización en performance, como el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, el Museo de Arte de Brooklyn, y el Museo de Arte de Walker, utilizan estas fuentes secundarias para documentar y restaurar obras de arte vivas.

6. Conclusión

Desde los museos:

El enfoque convencional y estático del museo occidental replica las tácticas coloniales de aislar y preservar objetos. Las performances son dinámicas, fusionan lo local y lo distante geográficamente, tienen intimidad y emociones, y son sensibles a factores ambientales. ¿Cómo puede un museo activar obras tan sensibles y efímeras? ¿Quién gestionará la jerarquía de esta vida cambiante y cómo resistirá el paso del tiempo? Una nueva institución "viva" debe desarrollar una metodología basada en el conocimiento incorporado y comprender el poder de lo performativo. Es esencial involucrarse con los lugares, las personas y toda la documentación, para llegar a la esencia primaria de la obra. El rol educativo y mediador es crucial para mantener la investigación continua. La fluidez y evolución de las obras performativas contrasta con la solemnidad de las colecciones tradicionales.

Desde el futuro:

Toda esta la investigación abre más puertas de las que cierra, pero recopilando y procesando todos los puntos de vista surge una nueva herramienta propia de activación, *Anahistoria*.

6.1 Anahistoria

Sin ser un resumen de toda la investigación anterior, *Anahistoria* es un proyecto práctico, a partir de las teorías, justificaciones legales, culturales e históricas analizadas previamente.

Anahistoria es por tanto una herramienta de activación performática, que unifica unos protocolos para que libremente se usen y se estandaricen en la difícil tarea de activar una Performance, aunque no se limita solo a performances siendo aplicable a la activación de otros sucesos históricos ajenos al mundo del arte.

Con anterioridad a las performances, los observadores, a lo largo de los siglos y el concepto de atención ha evolucionado. En el siglo XX, la atención se relaciona con la capacidad del observador para adaptarse a cambios en las formas de consumo sensorial. La atención puede ser vista como una forma de inmovilización disciplinaria y adaptación al cambio, siempre que esté vinculada a patrones repetitivos. Un observador atento puede parecer inmóvil, pero en realidad, experimenta procesos fisiológicos y motores. Además, la atención implica una "comunidad de interpretación" que incluye funciones fisiológicas, imperativos sociales y técnicas relacionadas con la percepción. Determinar las condiciones en las que un sujeto puede mantener la atención

presupone que ese sujeto se considera dueño de sí mismo y organizador consciente del mundo perceptible.

Hay frases populares “vive de tus padres hasta que puedas vivir de tus hijos” que han evolucionado a los palos selfis , ya que estos no tienen edad , “que te fotografíen tus padres hasta que te puedan fotografiar tus hijos”

En Anahistoria sabemos que esto ocurre y la app te deja inmortalizarte con tu Performer activado virtualmente favorito siempre y cuando llegues al lugar donde se hizo la Performance original. Y porque no hastag: Anahistoria y likes , muchos likes , que “el gran tour” del siglo XXII se haga con zapatillas y no en el meta verso , descubriendo lo que paso en el lugar donde pasó.




Investigación	Catalogación, categorías e indicadores	Acceso	Dispositivo
-Contexto social -Contexto artístico -Fuentes primarias -Fuentes secundarias -La entrevista Anahistoria	-Lugar -Aspecto formal -Aspecto conceptual -Interpretación -Instrucciones del autor -Aprobación del autor -Aprobación espectadores originales -Valoración espectadores nuevos	-Documentación original -Investigación -Entrevistas -Papers relativos	-Activación de la Performance en el site specific -Documentación abierta -Realidad aumentada, experiencia hibrida y selfie .

Esquema estructura Anahistoria



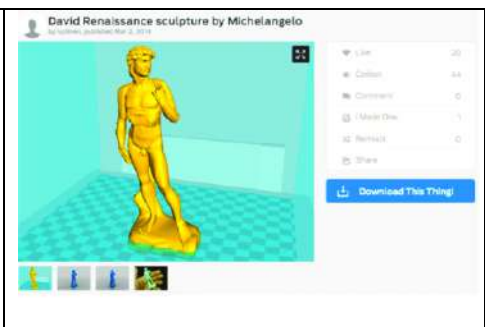
Anahistoria es por lo tanto un método inclusivo que no se limita a una de las teorías del restauro pudiendo sesgar la búsqueda de las performances activadas por las categorías anteriores, forma, idea, partitura, etc.

Contexto, verdad y copia

Al visitar una obra original o copia de esta en un entorno artístico convencional, la apreciamos con la mirada dirigida del comisario, museógrafo, galerista o en ocasiones si el artista aún tiene control sobre su obra bajo directrices del autor, pero las obras al descontextualizarse en lugar y tiempo y al añadirles otras obras cerca o incluso al aislarlas de su ubicación o contexto, el significado evoluciona de manera dirigida en ocasiones y orgánicamente en otras como en los siguientes ejemplos.

		
<p>Museo de escultura de Valladolid, mueble de estética ikea con artesanado Fuente: elaboración propia</p>	<p>Museo de escultura de Valladolid, retablo fragmentado y artesanado Fuente: elaboración propia</p>	<p>Muebles y lámparas en el museo de artes decorativas, adquisición por cambio de adscripción . Fuente: elaboración propia</p>

Pero el público blockbuster se conforma con copias, muchas personas rodean la copia del David de Miguel Ángel en la piazza della signoria, muchos no entran a ver el original en la academia, solo a unos pocos metros, pero por lo menos, han realizado la deriva hasta allí y alguna activación física que trasciende de las pantallas de los dispositivos activando la experiencia artística, aunque en la actualidad tenemos a nuestra disposición copias 3d virtuales de muchas de las obras.

		
<p>David de Miguel Ángel en la piazza della signoria. Fuente: wikipedia</p>	<p>David de Miguel Ángel en la Academia. Fuente: wikipedia</p>	<p>Modelo 3D de El David de Miguel Ángel, descargable en Thingiverse. fuente: http://www.thingiverse.com</p>

Bibliografía

- Abderhalden, R. (2018) *¿Artes en vivo?*, en M. Rodríguez (ed.), *Mapa Teatro: el escenario expandido*. Bogotá, UNAC.
- Adorno, TW. (1975) *Teoría estética*. Turín. Einaudi.
- Albizuri, L. (ed) (2020) *Actas. Encuentro Nacional sobre Conservación de Arte Contemporáneo. Ciudad Autónoma de Buenos Aires*. Ministerio de Cultura de la Nación.
- Barthes, R. (2022) *Mitologías*. Madrid. Biblioteca Nueva.
- Benjamin, W. (1989) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires. Taurus.
- Brandi, C. (2002) *Teoría de la restauración*. Madrid. Alianza Editorial.
- Brea, J.L. (1990) *Transformaciones contemporáneas de la imagen movimiento: postfotografía, postcinema, postmedia*. Madrid. Acción paralela.
- Bruguera, T. (2017) *Debemos replantearnos para qué sirve el arte hoy*. En: *Revista Artishock*. Abril 2017 (Última consulta 1 febrero 2023 <https://artishockrevista.com/2017/04/03/tania-bruguera-debemos-replantearnos-sirve-arte-hoy/>)
- Bourdieu, P. (1999) *La miseria del mundo*. Madrid. Ediciones Akal.
- Bück-Morss, S. (2004) *La ciudad como mundo de ensueño y catástrofe*. Madrid. La balsa de la Medusa.
- Carboni, M. (2014) “Tutela, conservazione e restauro dell'arte contemporanea: l'orizzonte filosofico”, en: *Tra memoria e oblio. Percorsi nella conservazione dell'arte contemporanea*, Roma, Lit Edizioni.
- Crary, J. (2014) *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*. Londres. Verso.
- Crary, J. (2016) *Técnicas del observador: Vision y modernidad en el siglo XIX*. España. Cendeac.
- Cruz Sánchez, P.A. (2022) *Arte y performance. Una historia desde las vanguardias hasta la actualidad*. Madrid. Akal.
- Copeland, M. (2017) *Coreografiar exposiciones*. Móstoles. Centro de Arte Dos de Mayo.
- Debik, J. Giering, S. (2021) *The Artist Interview in Conservation - A Guide*. Hochschule für Bildende Künste Dresden. Dresden.
- Debord, G. (2005) *La Sociedad del Espectáculo*. Valencia. Pre-Textos.
- Deleuze, G. (1985) *El tiempo-imágen*. Paris. Reprint.
- Derrida, J. (1989) *Memorias para paul de man*. Barcelona. Gedisa.
- Documento de NARA sobre autenticidad. (1994) UNESCO/Gobierno de Japón/[ICCROM/ICOMOS](#), Nara.

- Fischer-Lichte, E. (2008) *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. U.K. Taylor & Francis Ltd.
- Foster, H. (2001) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid. Akal.
- Foster, H., Bois, Y. A., Krauss, R. E. y Buchloh, B. H. (2006). *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid. Akal.
- Foucault, M. (1966) *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid. Siglo XXI.
- Foucault, M. (1984) *Des espaces autres, Dits et écrits* (conférence au Cercle d'études 7 architecturales, 14 mars 1967), Architecture.
- Foucault, M. (1990) *Vigilar y castigar*. Madrid. Siglo XXI.
- Foucault, M. (1998) *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid. Siglo XXI.
- Foucault, M. (2005) *Historia de la sexualidad II, El uso de los placeres*. Madrid. Siglo XXI.
- Foucault, M. (2006) *La arqueología del saber*. Madrid. Siglo XXI.
- Foucault, M. (2011) *El gobierno de sí y de los otros*. Madrid. Akal.
- Freud, S. (2013) *La interpretación de los sueños*. Madrid. Akal.
- Giannini, M.S. (1976) *I beni culturali*. Padova. CEDAM.
- Giebeler, J., Heydenreich, G., Sartorius, A. y Fischer, A. (2019). *The Decision-Making Model for Contemporary Art Conservation and Presentation*. Cologne. Institute of Conservation Sciences.
- Groys, B. (2013) *Entering the Flow: Museum between Archive and Gesamtkunstwerk*, e-flujo, diciembre, (última consulta, 1 de febrero de 2023, <https://www.e-flux.com/journal/50/59974/entering->)
- Groys, B. (2021) *La Lógica De La Colección Y Otros Ensayos*. España. Arcadia.
- Groys, B. "The Art of Contemplation" (La arte de la contemplación).
- Heathfield, A. (2004) *Live: Art and Performance*. New York. Tate Publishing.
- Heathfield, A. (2011) *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh*. Londres. The MIT Press / Live Art Development Agency.
- Hernández Martínez, A.(2001), *La restauración actual, entre el recycling y el lifting (Algunas reflexiones sobre los límites de la conservación y restauración de bienes culturales al comienzo del nuevo milenio)*. Congreso Internacional Patrimonio cultural: contexto y conservación, Ciudad de la Habana, Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología (CNCRM), 9-13 de abril de 2001.

- Jones, A. (1988) *Body Art/Performing the Subject*. Minesota. Universidad de Minesota.
- Jones, A. and Stephenson, A. (1999) *Stuff: a Performance*”, in *Performing the Body/Performing the Text*. New York. Taylor & Francis.
- Krauss, R. (1999) *Viaje por el Mar del Norte: el arte en la era del correo/médium Condición*. Nueva York. Thames & Hudson.
- Kunst, B. (2022) *Making Temporal Kinships. Can Collection Reach Beyond the Project?* (21, 22 23 de septiembre 2022) Coleccionar el presente. Seminario internacional. Madrid. Museo Nacional centro de Arte Reina Sofía.
- Kunst B. (2012) *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism*. Zero books
- Larrauri, M. (2014) *Anarqueología de la verdad*. Madrid. En clave de libros.
- Marchán-Fiz, S. (1974). *Del Arte objetual al Arte de concepto: las artes plásticas desde 1960*. Madrid: Akal.
- Marzo, J. L. (1996) *La performance en los 80: entre la mirra, el incienso, las fallas y algunas reacciones*. En Sin número. Arte de Acción. Madrid. Círculo de Bellas Artes.
- Merleau-Ponty, M. (1975) *Fenomenología de la percepción*. Barcelona. Península.
- Mirzoeff, N. (2003) *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona. Paidós.
- Muñoz Viñas, S. (2003) *Teoría contemporánea de la Restauración*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). Mario Anacleto de Sousa jr. / Rosario Llamas Pacheco . 2015. Conservación de arte contemporáneo, 16º jornada. Departamento de conservación-restauración.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). 2023. Conservación de arte contemporáneo, 24º jornada. Departamento de conservación-restauración.
- Nietzsche, F. (1988) *Sobre la verdad y mentira en sentido extramoral*. Llinares, J.B. (ed.), Nietzsche, Barcelona. Península.
- Ortega y Gasset, J (1925) *La deshumanización del arte*. Valparaíso. Universidad de Chile
- Parcerisas, P. (2007) *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España ,1964-1980*. Madrid. Akal.
- Phelan, P. (1993) *Unmarked : The Politics of Performance*. Londres. Routledge
- Rancière, J. (2015) *Skopje: tiempo, narrativa y política*. Murcia. Universidad de Murcia. Identidades: Revista para Política, Género y Cultura, vol. 11
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona. Colección: Contratextos. Coedición: UAB.

- Rampley M., de su artículo "Art History and Visual Studies: An Uneasy Relationship?".
- Ricour, P. (2004) *Tiempo y narración. I: Configuración del tiempo en el relato histórico*. Madrid. Siglo XXI.
- Righi, L. (co). (2006). *Conservar el arte contemporáneo*. Donostia-San Sebastián. Nerea.
- Schinzal, H. (1979). "Original y copia en la literatura y el museo conmemorativo", ICOM (Comité internacional de museos de literatura; ICLM), Düsseldorf, segunda reunión anual, ICOM.
- Thomas J. Lax (2017) *Unfinished Conversations: An Essay*. N.Y. MoMa.
- Torres, J.C., Cano, P., Melero, J., España, M. y Moreno, J. (2010). *Aplicaciones de la digitalización 3D del patrimonio*. Virtual Archaeology Review., Vol. 1 (1):51-54.
- Virilio, P. (2009) *Estética de la desaparición*. Los Angeles. Semiotexto.
- Virilio, P. (2005) *El ciber mundo la política de lo peor*. Madrid. Catedra.
- Virilio, P. (1980) *Esthétique de la disparition*, París, Balland
- Wharton, G. (2015). *Artist intention and the conservation of contemporary art*. American Institute for Conservation of Historic & Artistic Works (ed.). Objects Speciality Group Postprints, 22, 1-12.
- Wielocha, AB. (2021) *Coleccionando Archivos de Objetos e Historias: Sobre las vidas y futuros del arte contemporáneo en el museo*. Tesis doctoral, Universidad de Ámsterdam.
- Wood, P., Frascina, F., Harris, J. y Harrison, C. (1999) *La modernidad a debate (El arte desde los cuarenta)*. Madrid. Akal.
- Wojciechowski, R., Walczak, K., White, M. y Cellary, W. (2004) *Building Virtual and Augmented Reality museum exhibitions*. Proceedings of the 9th International Conference on 3D Web Technology (Web3D '04). New York: ACM, pp. 135-144.
- Zielinska, J. (2022) *Performing collections*. L'internationale www.internationaleonline.org

